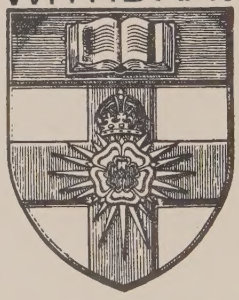
PR [Be - Giornale]

SHL
WITHDRAWN



UNIVERSITY OF LONDON
LIBRARY

GIORNALE STORICO

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

—

VOLUME CXXXV

1958

GIORNALE STORICO

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

DIRETTO DA

M. FUBINI - V. PERNICONE - N. SAPEGNO
G. VIDOSSI

VOLUME CXXXV

1958
CASA EDITRICE LOESCHER - CHIANTORE
TORINO

SHL
WITHDRAWN

PROPRIETÀ LETTERARIA

ARTI GRAFICHE VARETTO
TORINO

PROGETTO DI EDIZIONE CRITICA DELLE LIRICHE DI LUDOVICO ARIOSTO (*)

INTRODUZIONE

Le Liriche di L. Ariosto ci sono pervenute attraverso tre fonti principali: i due manoscritti della Biblioteca Civica di Ferrara, contrassegnati dall'Antonelli (1) colle segnature CL, I, n. 64 (F′) e CL, I, n. 365 (F″), e la stampa (Cp) curata nel 1546 da Jacopo Coppa (2).

Da un confronto tra i due manoscritti e la stampa, si può rilevare che le tre fonti non contengono un ugual numero di liriche. Mentre F′ e F″ infatti presentano gli stessi componimenti disposti nel medesimo ordine, la stampa coppina si differenzia dai due manoscritti, oltre che per la diversa disposizione delle rime, per la presenza in essa di sette liriche, che mancano in F′ e F″ (3), e per l'assenza di altre due, che troviamo invece nei manoscritti (4).

In questo studio ci occuperemo soltanto delle liriche comuni alle tre fonti, tralasciando di estendere l'indagine a quelle contenute soltanto in una o due di esse.

(*) Sento il dovere di ringraziare il Prof. Cesare Segre che mi ha suggerito il tema di questa ricerca e ha seguito costantemente il mio lavoro fornendomi preziosi consigli.

(1) G. Antonelli, *Indice dei manoscritti della Civica Biblioteca di Ferrara*, Ferrara, Taddei, 1884, pp. 196-97.

(2) Per la storia e la descrizione dei testi rimandiamo al lavoro di G. Fatini, *Su la fortuna e l'autenticità delle Liriche di L. Ariosto*, in Suppl. n. 22-23 di questo *Giornale*, 1924, pp. 133-298, alle pp. 151-55 (Cp) e 173-76 (F′ e F″).

(3) Esse sono: sonetti: *Felice stella, sotto ch'il sol nacque*; *Ben che 'l martir sia periglioso e grave*; *Lasso! i miei giorni lieti e le tranquille*; canzoni: *Amor da che 'l ti piace*; *Quante fiate io miro*; madrigali: *La bella donna mia d'un sì bel fuoco*; *Occhi, non v'accorgete*.

(4) In Cp mancano la canzone: *Spirto gentil, che sei nel terzo giro*; e il sonetto: *Giorno a me sol più che la notte oscuro*.

Non ci soffermeremo più oltre sul problema dell'appartenenza all'Ariosto di questi componimenti, per cui rimandiamo ai risultati positivi raggiunti dal Fatini nelle ricerche da lui effettuate (1).

Sarà egualmente interessante ed utile per l'allestimento di un'edizione critica, rilevate le diversità di lezione risultanti da un confronto del testo dei due manoscritti e della stampa coppina, cercar di sciogliere i dubbi che possono sorgere intorno al problema dell'autenticità di queste varianti, e di giustificarle.

RAPPORTI TRA LE FONTI

Innanzi tutto bisognerà stabilire se le tre fonti principali, attraverso cui ci giungono le liriche dell'Ariosto, presentino caratteristiche tali da far pensare che esse dipendano una dall'altra, oppure se si debbano ritenere indipendenti.

A questo scopo prenderemo in esame gli errori che si incontrano confrontando tra loro i due manoscritti e la stampa (2).

---

(1) G. Fatini, *Per un'edizione critica delle Rime di L. Ariosto*, in *Rassegna critica della letteratura italiana*, XV, 1910, pp. 19-54; e: *Su la fortuna e l'autenticità delle liriche di L. Ariosto*, cit.

(2) Per facilitare il controllo, abbiamo seguito la numerazione delle liriche adottata dal Fatini nella sua edizione (L. Ariosto, *Lirica*, a cura di G. Fatini, Bari, Laterza, 1924). Indichiamo qui di seguito il primo verso di ogni lirica col numero d'ordine assegnatole dal Fatini (restano escluse, come s'è detto, le liriche non testimoniate da tutte e tre le fonti):

canzoni: I: *Non so s'io potrò ben chiudere in rima*; V: *Anima eletta, che nel mondo folle*; sonetti: I: *Perché, Fortuna, quel ch'Amor m'ha dato*; II: *Mal si compensa, ahi lasso! un breve sguardo*; III: *O sicuro, secreto e fidel porto*; IV: *Perché simil le siano, e de li artigli*; V: *Felice stella, sotto ch'il sol nacque*; VI: *Non senza causa il giglio e l'amaranto*; VII: *Un arbuscel ch'in le solinghe rive*; VIII: *Del mio pensier, che così veggio audace*; IX: *La rete fu di queste fila d'oro*; X: *Com'esser può che dignamente io lodi*; XI: *Ben che 'l martir sia periglioso e grave*; XII: *Non fu qui dove Amor tra riso e gioco*; XIII: *Aventuroso carcere*

Errori comuni a F′ e F″ ed assenti invece nella stampa coppina sono:

		F′ F″ (1)	Cp
canz.	I, 86	*che* di beltà	*chi* di beltà
»	I, 135	*catena...*: viene	*catene...*: viene
»	V, 121	*estreme* Idaspe	*estremo* Idaspe
»	V, 145	*poco* gloria	*poca* gloria
son.	IX, 12	*pensier*	*piacer*
»	X, 5	*altri*	*alti*
»	X, 9	*sia*	*sian*
»	XXVIII, 9	*fonte*	*fronte*
cap.	VII, 38	*faccia*	*faccian*

---

soave; XIV: *Quando prima i crin d'oro e la dolcezza*; XV: *Altri loderà il viso, altri le chiome*; XVI: *Deh! voless'io quel che voler devrei*; XVII: *Occhi miei belli, mentre ch'i vi miro*; XVIII: *Quel capriol, che con invidia e sdegno*; XIX: *Madonna io mi pensai che 'l stare absente*; XX: *Chiuso era il sol da un tenebroso velo*; XXI: *Qui fu dove il bel crin già con sì stretti*; XXII: *Quando muovo le luci a mirar voi*; XXIII: *Come creder debbo io che tu in ciel oda*; XXIV: *O messaggi del cor sospiri ardenti*; XXV: *Madonna, sete bella e bella tanto*; XXVI: *Aventurosa man, beato ingegno*; XXVII: *Son questi i nodi d'or, questi i capelli*; XXVIII: *Qual avorio di Gange, o qual di Paro*; XXIX: *Qual volta io penso a quelle fila d'oro*; XXX: *Giorno a me sol più che la notte oscuro*; XXXI: *Se con speranza di mercé perduti*; madrigali: I: *Se mai cortese fusti*; II: *Quando bellezza, cortesia e valore*; III: *Amor, io non potrei*; IV: *Per gran vento che spire*; V: *Oh se, quanto è l'ardore*; VI: *Se voi così mirasse alla mia fede*; VII: *A che più strali, Amor, s'io mi ti rendo?*; capitoli: II: *Canterò l'arme, canterò gli affanni*; III: *Ne la stagion che 'l bel tempo rimena*; IV: *De la mia negra penna in fregio d'oro*; V: *Meritamente ora punir mi veggio*; VI: *Era candido il corvo e fatto nero*; VII: *Forza è ch'alfin si scopra e che si veggia*; VIII: *O più che 'l giorno a me lucida e chiara*; IX: *O nei miei danni più che 'l giorno chiara*; X: *Del bel numero vostro avrete un manco*; XI: *Gentil città, che con felici augùri*; XII: *O lieta piaggia, o solitaria valle*; XIII: *Qual son, qual sempre fui, tal esser voglio*; XIV: *Di sì calloso dosso e sì robusto*; XV: *Ben è dura e crudel, se non si piega*; XVI: *O vero o falso che la fama suone*; XVII: *O qual tu sia nel cielo, a cui concesso*; XVIII: *Chi pensa quanto il bel disio d'amore*; XIX: *Piaccia a cui piace, e chi lodar vuol lodi.*

(1) Per il gruppo F′ F″ adottiamo, per tutto l'articolo, la grafia di F′.

		F′ F″	Cp
cap.	X, 57	*huomo* (1)	*hinno*
»	X, 96	*che* questo marmo	*chi* questo marmo
»	XI, 42	*de* intagli	intagli
»	XI, 57	*fugir*	*sospir*
»	XV, 61	*pare*	*spare*
»	XVI, 16	*lo* volsi al fin	*io* volsi al fin
»	XIX, 14	dopo *in* aspra e lunga pena	dopo *un'*aspra e lunga pena
»	XIX, 33	*fatta* gioire	*fatto* gioir

Molto più numerosi sono gli errori che presenta il testo della stampa coppina e che sono invece assenti nei due manoscritti ferraresi:

---

(1) La lezione *huomo* è errata e non dà senso alla frase, mentre è esatta la lezione *hinno* che si trova, oltre che in Cp, anche al margine del foglio 43 di F′ (dove è scritto *inno*) sotto forma di correzione. Si può pensare che nell'archetipo di F′ e F″ ci fosse scritto *hinno*, forse in modo poco chiaro e con qualche correzione. F′, che presenta la parola scritta in questo modo: *hůmo*, presumibilmente recava in un primo tempo la lezione *humo*, errore comprensibile in quanto il copista può aver confuso *inn* con *um* (la grafia del tempo, che presentava queste lettere come tante gambette quasi tutte eguali ed accostate, poteva generare questa errata interpretazione). Il copista di F″, per conto suo, può aver interpretato la parola *hinno*, forse poco decifrabile nell'archetipo, come *huomo*, anche se non dava senso alla frase. In un secondo tempo, in F′, il copista o qualche altro (l'inchiostro infatti è diverso) aggiunse la *o* sopra la parola *humo*, forse giovandosi per questo della lezione contenuta in F″. Più tardi ancora dev'essere stata apportata la correzione *inno* al margine sinistro, da qualcuno che si servì, a questo scopo, della lezione offerta dalla stampa coppina (G. Fatini, *Su la fortuna e l'autenticità delle Liriche di L. Ariosto*, cit., p. 179, n. 3, pensa che questa correzione sia stata apportata dal Barotti). Il fatto che al margine del foglio 43 di F′ ci sia scritto *inno* senza l'*h* iniziale, che invece c'è in Cp, conferma che la correzione fu portata più tardi, da un copista meno proclive a grafie umanistiche. Le due fonti (rispettivamente di F′ F″ e della stampa) portavano quindi la lezione *hinno*, ma, mentre quella di Cp la presentava in forma chiara, tanto che il copista la trascrisse in modo esatto, quella su cui furono esemplati i due manoscritti ferraresi doveva presentarla in maniera piuttosto confusa, tanto da dar luogo alle due errate trascrizioni.

		Cp	F′ F″
canz.	I, 2	*porole*	*parole*
»	I, 22	più che mill'altri *vincitor*	più che mill'altri *vincer*
»	I, 74	*n'*ha posta	*v'*ha posta
»	I, 90	*l'artificie indiscreto*	*l'artificio discreto*
»	I, 94	*dianzi* alle confine	*dinanzi* alle confine
»	V, 57	(manca il verso)	*di farti dar le spalle*
»	V, 59	*o* mal sicura	*e* mal sicura
»	V, 69	*de* le verdi vermiglie	*per* le verde vermiglie
»	V, 105	*se* riverir non *gli* faranno come	*si* riverir non *ti* faranno come
»	V, 119	*contrate*	*contrade*
»	V, 124	che di vedere *il* fiore	che di veder *al* fiore
	125	di lise d'oro al santo regno...	di lise d'oro *e* al santo regno...
»	V, 144	e non *à* ch'il serre (1)	e non *è più* ch'il serre
»	V, 165	m'hebbe *oppresso*	m'hebbe *appresso*
»	V, 171	scriva *e* rapporti	scriva *o* rapporti
son.	I, 9	*pegno*	*legno*
»	II, 6	*n'*accese	*m'*accese
»	IV, 1	simili siano	simil *le* siano
»	VIII, 1	*ne'l* mio pensier	*del* mio pensier
»	IX, 14	*effetto*	*affetto*
»	XII, 10	*de i* suo cuor	*del* suo cor
»	XIII, 14	*le* potran contarsi	*se* potran contarsi
»	XVIII, 12	*morir*	*venir*
»	XXIII, 9	*I sensi Signor mio, l'error eterno*	*Iscusi l'error mio signor eterno*
mad.	IV, 4	*quando...*: tanto	*quanto...*: tanto
cap.	II, 7	*c'hora* i' vegno	*o a Cira* io vegno
»	II, 10	già guerra (2)	già *la* guerra
»	II, 76	*la onde i cavalieri* noti (3)	*onde li duci e i cavallieri* noti
»	II, 104	che *del fin* de Vienna	che *del delfin* di Viena
	105	era *fratelli*	era *fratel*
»	II, 145	*intention*	*nation*
»	II, 186	che *di tu* ne... (4)	che *di me tu* ne...

(1) Verso mancante di una sillaba in Cp.
(2) Verso mancante di una sillaba in Cp.
(3) Verso mancante di due sillabe in Cp.
(4) Verso mancante di una sillaba in Cp.

		Cp	F′ F″
cap.	III, 34	come *egli* ha tolto	come *gli* ha tolto
»	IV, 3	l'*ocnlto* senso	l'*occulto* senso
»	IV, 39	*cercate*	*cercasse*
»	V, 21	ch'*io* promesso	ch'*ho* promesso
»	V, 49	in lor fatiche (1)	in *le* lor fatiche
»	V, 50	hanno conforti Di *riposarci*	hanno conforti Di *riposarsi*
»	V, 54	*spene*	*pene*
»	V, 66	che parrà *al* tempo haver tarpato...	che parrà *il* tempo haver tarpato...
»	VI, 8	*absceno*	*obseno*
»	VI, 22	o di *voi* più...	o di *noi* più...
»	VI, 63	de la falsa accusa è stato *attore*	de la falsa accusa è stato *authore*
»	VII, 7	a le calde aure	*ch*'alle calde aure
»	VII, 14	quanto *pate* e può capire il petto	quanto *cape* e può capir il petto
»	VII, 18	l'aer del viso *disgratiato*, e netto	l'aer del viso *disgravato* et netto
»	VIII, 3	*quando...*: tanto	*quanto...*: tanto
»	VIII, 17	*andaste*	*andate*
»	VIII, 27	*logo*	*rogo*
»	VIII, 47	le *rosi*	le *rose* (2)
»	X, 76	*Iuppiter*	*Iapete*
»	X, 80	*suscita*	*susciti*
»	XI, 10	*dal* tuo Mugnon	*del* tuo Mugnon
»	XI, 16	*la* riga e fende	*lo* riga et fende
»	XI, 17	*quando* freschi	*quanti* freschi
»	XI, 20	*lo* germogli (3)	*le* germogli
»	XI, 37	poter *di* in te	poter *ch*'in te
»	XII, 86	*qui* in ogni caso	*ch*'in ogni caso
»	XII, 87	*ma* dopo il fatto	*mal* dopo il fatto
»	XII, 99	s'havuti ogn'hor *n'havesse i lumi* asciutti	s'havuto ognor *n'havessi i denti* asciutti
»	XIV, 1	*ne* sì calloso dosso	*de* sì calloso dosso
»	XIV, 2	*mon* ha nè...	*non* ha nè...
»	XIV, 8	di quanto *poria* possa	di quanto *portar* possa
»	XIV, 31	la *neve* son...	la *nave* son...
»	XIV, 34	son *qual*'oltra	son *quello* oltra

(1) Verso mancante di una sillaba in Cp.
(2) La lezione di F″ è: *le rosa.*
(3) Il pronome si riferisce a *ville* del verso precedente.

		Cp	F′ F″
cap.	XV, 3	l'ha servita *e* prega	l'ha servita, priega
»	XV, 36	*attender*	*attener*
»	XV, 67	chi serà (1)	*e* chi serà
»	XVI, 51	spatio...: *saito*	spatio...: *satio* (2)
»	XVI, 56	*adietro*...: lieto	*indrieto*...: lieto
»	XVII, 30	*depono*	*dipenno*
»	XVII, 36	*fuoco* aperto	*foro* aperto
»	XVII, 49	che 'l *meglio* d'essi *havrei* seguito	ch'el *miglior* d'essi *havria* seguito
»	XVIII, 6	*error*	*ardor*
»	XVIII, 7	quanto *un dolce creder* sia	quanto *dolce un creder* sia
»	XVIII, 16	*for'* have	*forza* have
»	XVIII, 30	qual'Encelado *così* come tu (3)	qual Enchelado *sì* come tu
»	XVIII, 35	mostra *pur* ch'egli è pur	mostra *poi* che gli è pur
»	XIX, 11	*gustass'* altr'esca	*turbassi* altr'esca

È quindi da escludersi l'ipotesi di una dipendenza di F′ e F″ da Cp o viceversa.

Dovremo ora stabilire se i due manoscritti ferraresi, di cui abbiamo messo in evidenza gli errori comuni, si possano considerare indipendenti o se invece dipendano l'uno dall'altro.

Oltre agli errori comuni, F′ e F″ presentano anche errori particolari.

Errori caratteristici di F″, cui si contrappongono lezioni esatte in F′, sono:

		F″	F′
canz.	I, 25	*di* real costumi	*li* real costumi
»	I, 36	*altra* corso	*altro* corso
»	I, 61	*mi* venni	*vi* venni
»	I, 105	*implacate*	*implicate*
»	I, 120	*patrò* dir	*potrò* dir

(1) Verso mancante di una sillaba in Cp.
(2) F′ presenta la lezione: *spaccio...: saccio.*
(3) Verso ipermetro in Cp.

		F″	F′
canz.	I, 125	*virtutd*	*virtude*
»	I, 144	*chi* de soavi	*che* de soavi
»	I, 154	*deve* udirà le voci	*dove* udirà le voci
»	V, 80	*firmar*	*fermar*
»	V, 156	*ma* sperar che li rai	*da* sperar che li rai
»	V, 164	*ennalza* (1)	*e'nalza*
son.	VIII, 7	*vale*	*cale*
»	IX, 6	*paga*	*piaga*
»	IX, 10	*di* morir	*del* morir
»	XIII, 4	*ne* have	*m'*have
»	XXI, 9	*si* sovien	*vi* sovien
»	XXI, 11	*mirassi*	*morissi*
»	XXIV, 2	celo	*io* celo
»	XXVI, 6	*compra*	*copra*
cap.	II, 33	*diferisca*	*difinisca*
»	II, 55	*parte*	*sorte*
»	II, 96	dove *il* sôl mai non	dove sol mai non
»	II, 106	*Siena* (2)	*Sena*
»	II, 123	*conduttier*	*conduttor*
»	II, 185	pruovi che	pruovi *dir* che
»	IV, 29	et devrebbe (3)	e *vi* devrebbe
»	V, 4	*saggio poco*	*poco saggio*
»	V, 47	*Tempre*	*Tempe*
»	VI, 23	*che* li nostri casi	*de* li nostri casi
»	VII, 6	esser*ne* gioioso	essere gioioso
»	VII, 14	*et* quanto cape	*a* quanto cape
»	VII, 25	che *le* più cave	ch'*in le* più cave
»	VII, 30	che per più (4)	*par* che per più
»	VIII, 12	*che* t'era appresso	*chi* t'era appresso
»	VIII, 47	le *rosa*	le *rose*

(1) Il copista di F″ unì le due parole *e'nalza* ricavandone un verbo che non ha riscontri nelle altre opere dell'Ariosto. Un caso analogo (*encresca* di F″ per *e increscа* di F′ nel cap. XIX, 13) conferma la tendenza del copista di F″ a tali arbitrarie unioni.

(2) Il copista di F″ è caduto in un errore che ci permette di rilevare la sua tendenza ad introdurre dei dittonghi. Nell'archetipo di F′ e F″ doveva essere scritto: *Sena*, come ha trascritto il copista di F′; quello di F″ invece, credendo si trattasse della città toscana anziché del fiume di Francia, introdusse il dittongo *ie*, incorrendo così in errore.

(3) Verso mancante di una sillaba in F″.

(4) Verso mancante di una sillaba in F″.

		F″	F′
cap.	VIII, 48	*poner*	*porvi*
»	VIII, 59	*invidia*	*invida*
»	X, 28	*da* la fiera	*de* la fiera
»	X, 57	*huomo*	*inno* (1)
»	X, 72	*insolido*	*insolito*
»	XI, 35	*et* portici	*i* portici
»	XI, 57	*muta* il passo	*muto* il passo
»	XII, 10	o *ruota*	o *arruota*
»	XII, 39	*questa* altiera	*quell'*altiera
»	XIII, 20	*nel* mondo (2)	*né al* mondo
»	XIV, 26	*la crebbe... la cresce* (3)	*l'accrebbe... l'accresce*
»	XIV, 37	meta è *il* dolor	meta è *al* dolor
»	XV, 6	*credele*	*crudele*
»	XV, 35	ch'*el* pergiurarsi	ch'*al* pergiurarsi
»	XV, 39	*me* arrossire	*ne* arrossire
»	XV, 60	*et* vostra colpa (4)	*e* vostra colpa

(1) Anche F′ presenta la lezione *huomo* che però al margine è corretta in *inno* (cfr. p. 4, n. 1).

(2) Per comprendere l'errore di F″, è bene trascrivere tutta la terzina:

Et forse havete più ch'altri non crede
quando *né al* mondo il più sicuro regno
di questo re né imperator possiede (F′)

Et forse havete più ch'altri non crede
quando *nel* mondo il più sicuro regno
di questo re né imperator possiede (F″).

Si tratta quindi di *lectio difficilior* in F′ (ed anche in Cp, che pure ha questa lezione), che il copista di F″ deve aver banalizzata, non comprendendo la correlazione dei due *né* lontani fra loro.

(3) Errore che mette in evidenza la sbadataggine e l'ignoranza del copista di F″ che attacca l'*a* iniziale di *accresce* e di *accrebbe*, al pronome *l'*, mentre esso, riferendosi a *peso* del v. 22, dev'essere maschile.

(4) Anche questo errore ci permette di constatare come il copista di F″ trascrivesse macchinalmente il testo. Scambiò infatti l'*è* (voce del verbo essere) con la congiunzione *e* alla quale egli, secondo la sua abitudine, aggiunse la *t*, senza accorgersi che quell'*e* era il verbo della proposizione principale e solo come tale poteva essere inteso. Si potrebbe anche pensare che il copista di F″ sia stato tratto in inganno dal segno grafico ℭ (= *et*) che veniva usato talvolta per indicare *è*. In F″ però il fraintendimento di un tal segno rimarrebbe un caso isolato.

		F″	F′
cap.	XV, 83	*pensier* presto	*pentir* presto
»	XVI, 63	*l'error mio*	*il mio error*
»	XVI, 69	*ravaglia*	*rivaglia*
»	XIX, 1	*a* chi lodar	*et* chi lodar
»	XIX, 13	anoi *encresca* (1)	annoi *e incresca*
»	XIX, 32	*discortesi*	*discortese*

Anche F′ presenta alcuni errori suoi propri, assenti invece nel testo di F″. Essi sono:

		F′	F″
canz.	V, 63	*s'*allentino	*t'*allentino
»	V, 143	*teneam*	*tenean*
son.	X, 12	*la loro*	l'*aloro*
»	XXVII, 5	*siam*	*sian*
mad.	VI, 7	parermi *e* grave	parermi *o* grave
cap.	II, 47	*Tramontan*	*Tramontana*
»	II, 173	*Corbilan*	*Carbilan*
»	IV, 44	*quel* chel studio	*quelli* chel studio
»	V, 3	*preggio*	*peggio*
«	V, 25	quinci et *quinci*	quinci et *quindi*
»	V, 28	casa *et* loggia	casa *o* loggia
«	V, 39	*rispirale*	*rispirarle*
»	XI, 14	*facondo*	*fecondo*
»	XI, 29	hor de Eruli *et* hor (2)	hor d'Eruli hor
»	XI, 50	e *a* tacer	e tacer
»	XI, 52	*largi* ti siano	*larghe* ti sian
»	XIV, 12	antenna	*n'*antena
»	XIV, 24	a principio m'era (3)	a principio *si* m'era
»	XV, 63	*avara*	*avare*
»	XVI, 12	*impiostri*	*impiastri*
»	XVIII, 10	*impora*	*impara*
»	XVIII, 11	*di* come ingannar (4)	come ingannar
»	XIX, 42	*vener*	*venir*

(1) Di *encrescere* in Ariosto non troviamo altri esempi (cfr.: L. Ariosto, *Orlando Furioso* a cura di S. Debenedetti, Bari, Laterza, 1928, vol. III, Nota, p. 428), per cui, per intendere la lezione di F″, dobbiamo modificarla così: *anoi e'ncresca.*

(2) L'aggiunta di *et* in F′ rende il verso ipermetro.

(3) Il verso in F′ è mancante di una sillaba.

(4) Verso ipermetro in F′ per l'aggiunta della preposizione *di.*

Il Fatini (1) è dell'opinione che F'' dipenda da F', opinione condivisa anche dal Bertoni (2), mentre il Vital (3) ritiene i due codici « paralleli e derivati da un medesimo archetipo ».

Il Fatini poi, nel suo successivo articolo (4), dopo aver ripetuta l'ipotesi della dipendenza di F'' da F', anche se con delle riserve, conclude dicendo che: « la questione non è di grave momento, perché nell'uno e nell'altro caso si ammette l'identità di fonte ».

Mi permetto di dissentire dall'opinione del Fatini, inquantoché il dimostrare la dipendenza di F'' da F' sarebbe un fatto importante ai fini di un'edizione critica, poiché toglierebbe ogni valore a F'' che potrebbe venir eliminato.

Per quanto riguarda il problema dell'indipendenza dei due manoscritti ferraresi o della derivazione di uno dall'altro, mi pare che l'elenco degli errori propri a ciascuno di essi, ci permetta di stabilire con sicurezza che F' e F'' non possono essere dipendenti fra loro.

Si può ora passare all'esame delle varianti che risultano da un confronto del testo dei due manoscritti ferraresi con quello della stampa coppina. Del carattere di queste varianti tratteremo in seguito. Per ora è sufficiente elencarle per mettere in evidenza il loro rilevante numero e la loro importanza ai fini di completare l'analisi dei rapporti intercorrenti fra F', F'' e Cp.

		F' F''	Cp
canz.	I, 133	*Et* lo legaro in *così stretti* nodi	Lo legaro in *sì stretti e duri* nodi
»	V, 18	*di braccia iniqua* morte	*da le tue braccia* morte

(1) G. Fatini, *Per un'edizione critica delle Rime di Ludovico Ariosto*, cit., p. 20.

(2) G. Bertoni, *L'Orlando Furioso e la Rinascenza a Ferrara*, Modena, Orlandini, 1919, p. 309.

(3) A. Vital, *Di alcuni documenti riguardanti Alessandra Benucci*, Conegliano, Stab. Tip. Nardi, 1901, p. 8, n. 1.

(4) G. Fatini, *Su la fortuna e l'autenticità delle Liriche di L. Ariosto*, cit., pp. 178-79.

		F′ F″	Cp
canz.	V, 25	mi potria far *men* lieto	mi potria far *non* lieto
»	V, 54	che perder hai	che *a* perder hai
»	V, 65	*la poco tritta* roccia	*de la poco erta* roccia
»	V, 73	il mesto *oscuro* velo	il mesto, *e scuro* velo
»	V, 82	*lieve* danno	*breve* danno
»	V, 99	il meritar*ci*	il meritar*si*
»	V, 106	di constantia *un* bel nome	di costanza *il* bel nome
»	V, 126	*chi* di sangue e d'amor *t'è sì congiunto*	*che* di sangue, e d'amor *ti sia congiunto*
»	V, 130	*da i* monti	*da* monti
»	V, 139	*furon* ristauro	*feron* ristauro
son.	I, 7	*non* con più guardia	*né* con più guardia
»	II, 8	*foco*	*caldo*
»	II, 10	*legar dovesse a un laccio* meco	*dovesse a un laccio coglier* meco
»	II, 11	*lasciò andar voi* sciolta	*voi lasciò andar* sciolta
»	III, 14	*quantonque servi*	*quant'hai servito*
»	IV, 3	*se l'acutezza anchor non v'è* ...	*se manca in lor la perfettion*...
»	IV, 5	*una sol parte* che	*se l'una parte* che
»	IV, 12	*non siate dunque*	*si che non siate*
»	VI, 4	v'horna il *sacro* manto	v'orna il *vostro* manto
»	VII, 1	*un* arbuscel (1)	*quell'*arbuscel
»	VII, 4	al caldo *e* al...	al caldo al ...
»	VIII, 11	dove s'*incenda*	dove si *accenda*
»	IX, 3	*i sguardi il strale*	*e'l sguardo strale*
»	IX, 6	la piaga in mezo	la piaga *è* in mezzo
»	X, 1	*io* lodi	lodi
»	X, 7	il mezo *e* il fine	il mezzo, il fine
»	XII, 5	*Qui certo fu che riconosco*...	*Certo qui fu ch'io raffiguro*...
»	XII, 7	*Quinci ... quinci*	*Quindi ... quindi*
»	XII, 12	*che mi sovien* che	*che certo i so* che
»	XII, 13	*arder lontan parea da* questi (2)	*lontan arder solea per* questi
»	XII, 14	che son *lor* presso	che *gli* son presso
»	XIII, 1	Aventuroso carcere soave	*O* avventuroso carcere soave
»	XV, 3	*di che* formò natura	*onde* formò natura

(1) La lezione di F′ è *uno*.

(2) La lezione di F″ è *arder parea lontan da questi*.

			F′ F″	Cp
son.	XV,	5	*mortal fragil* bellezza	bellezza *corrottibil*
»	XV,	11	di *cortese atto*	di *cortesi atti*
»	XV,	12	*et se l'opra mia fusse*	*che s'in me fusse l'arte*
»	XVII,	2	per dolcezza *ineffabil* ch'io *ne* sento	per dolcezza *ineffabile* ch'io sento
»	XIX,	7	*di sue* doglie acerbe et prave	*de le* doglie acerbe, e prave
»	XX,	4	*et tuoni andar s'udian*	*s'udiano, e tuoni andar*
»	XXI,	5	*quel dì che* donne	*qui belle* donne
»	XXI,	14	et *ch'*hor con questa	et hor con questa
»	XXIV,	4	*O del mio ingiusto mal giusti lamenti*	*O sempre in un voler pensier' intenti*
»	XXIV,	5	*o sempre in un voler pensieri intenti*	*o del mio ingiusto mal giusti lamenti*
»	XXVI,	13	*se la fede imita*	*s'imita la mia fè*
»	XXIX,	2	*chel* dì mille vi penso	*ch'al* dì mille vi penso
»	XXIX,	4	per bisogno et *per* iudicio	per bisogno, e *buon* giudicio
»	XXXI,	12	*io mi ve* escuso	*et io mi* escuso
mad.	I,	9	*da* la più bella testa	*de* la più bella testa
»	II,	1	Quando *bellezza cortesia et* valore	Quando *vostra beltà, vostro* valore
»	II,	2	*Vostri o* con gli occhi *o* col pensier contemplo	*donna e* con gli occhi, *e* col pensier contemplo
»	II,	3	*Madonna io cerco* et non vi truovo essemplo	*mi volgo intorno,* e non vi trovo essemplo.
»	II,	4	*io sento* alhor mirabilmente amore	*Sento che* allhor mirabilmente Amore
»	II,	5	*levarsi* a volo *et senza di me* uscire	*mi leva* a volo, *e me di me fa* uscire,
»	II,	6	*seco trar così in alto il mio* desire	*e sì in alto poggiar dietro al* disire,
»	II,	7	che non *l'*osa seguire...	che non osa seguire...
»	III,	3	vede	*il* vede
»	III,	7	se *più* nascosa l'è	se *pur* nascosa l'è
»	VI,	2	e *a* vostre chiome	e vostre chiome
cap.	II,	12	con *suoi* Inglesi (1)	con Inglesi
»	II,	35	*domandò*	*domanda*
»	II,	44	*e* andò il tumulto	andò il tumulto
»	II,	74	dal patre *alli* figli e *alli* nepoti	dal padre *et a i* figli, et *a i* nepoti

(1) La lezione di F″ è *suo*.

		F′ F″	Cp
cap.	II, 154	*mai* non s'oda	*vò* non s'oda
»	II, 160	*facce* a lor	*fece* a lor
»	III, 15	*divenir* solida pianta	*diventar* solida pianta
»	III, 20	*e li* altari	*gli altri* altar
»	III, 23	*danzò*	*danza*
»	III, 28	*queste* et altre dee	*questa* et altre dee
»	III, 29	*stavano* e in festa...	*stanno*, et in festa...
»	30	benedicon	benedicon
»	III, 47	aiuta *'l sacro lauro*	aiuta *l'arbuscel*
»	IV, 7	in *l'*altri magisterii	in altri magisteri
»	IV, 11	chiuder*ne* la via	chiuder*vi* la via
»	V, 11	procella d'*acque* et venti	procella d'*acqua*, e venti
»	V, 43	et *loti et* sassi	e *monti*, sassi
»	V, 61	*Languido* il resto	*Languendo* il resto
»	V, 64	giorni parer anni	giorni *a* parer anni
»	V, 67	*godendo del soave* sguardo (1)	*aspettando di furar un* sguardo
»	V, 68	*de* la invitta beltà, *de*...	*da* l'invitta beltà, *da*...
»	VI, 22	non curano o *non* hanno	non curano, o *men* hanno
»	VI, 26	che veggio	ch'*io* veggio
»	VI, 27	*l'estati e i verni*	*l'estate, e il verno*
»	VI, 56	*fara*	*fora*
»	VI, 60	ogni bruttezza *presto mi* si lave	ogni bruttezza *mia da me* si lave
»	VII, 1	*ch'al fin* si scopra	*al fin che* si scopra
»	VII, 3	ch'*io* sappia	che sappia
»	VII, 4	quanto dirlo altrui	quanto *a* dirlo altrui
»	VII, 9	i fiumi *a* par de le sue rive	i fiumi *al* par de le sue rive
»	VII, 22	*se di nascer* li affretta	*di nascer si* gli affretta
»	VII, 27	niegan *più star*	niegan *star più*
»	VII, 31	*homai tolta*	*m'hai persa*
»	VII, 41	di letitia et di contento	di letitia, e di contento,
	42	che non *la* cape... il seno	che non *lo* cape... il seno
»	VIII, 27	*in ch'* s'incende	*ove* s'incende
»	IX, 8	quando *in braccio al pastor*	quando *al tuo Pastorel*

(1) La lezione di F′ è *aspettando di furar un sguardo*. Nel margine destro c'è però la correzione *godendo del soave sguardo*.

		F′ F″	Cp
cap.	IX, 36	ch'*è da* ritrarsi	che *de* ritrarsi
»	IX, 50	*fra* tanti usci et finestre	*et* tanti usci, e *tra* finestre
»	X, 12	*devea far prima* ha fatto poi	*far pria devea* l'ha fatto poi
»	X, 56	*a* cui per voto	cui per voto
»	X, 62	*sorelle*	*sorella*
»	X, 63	gridi *e* il capel franga	gridi, *o* il capel franga
»	XI, 2	*forse ben*	*ben forse*
»	XI, 8	corressi tutto	corressi *in* tutto
»	XI, 13	che narrar	ch'*a* narrar
»	XI, 73	*oltra acque* monti	*Oltre quei* monti
»	XII, 11	*alta* beltade	*alma* beltade
»	XII, 22	*oltra* raggioni	*altro* ragioni
»	XII, 38	*et* s'io ne parlo	s'io ne parlo
»	XII, 52	*Hor* non m'ama né *apprezza*	Non m'ama *più*, né *prezza*
»	XII, 69	mi niega mi dà *a* forza	mi niega, *o* mi dà forza
»	XII, 95	*la* sento per memoria	*io* sento per memoria
»	XIV, 5	*raddoppiata*	*dupplicata*
»	XIV, 6	*che l'ha qual può patir né* può più	*c'ha havuto il carco, onde non* può più
»	XIV, 7	*Non va legno* da Gade	*legno non va* da Gade
»	XIV, 11	*rigrava*	*ragrava*
»	XIV, 16	*Non val* corno *né* acciai	*Non giova* corno, *o* accizar (1)
»	XIV, 38	*tal che* ogni poca	*onde* ogni poca
»	XIV, 42	che dirò prima	ch'*io* dirò prima
»	XIV, 43	oltra il *poter*	oltre il *posser*
»	XV, 24	credendomi fondar*le*	credendomi fondare
»	XV, 40	*per* la fede rotta	*de* la fede rotta
»	XV, 42	*esser non dee*	*non debbe esser*
»	XV, 44	o data *ch'odan* cento	o data *anchor'a* cento
»	XV, 56	Se... Fuggon le gratie se riman...	Se... Fuggon le gratie, *e* se riman...
»	XV, 70	*hor* chi di noi	*ho* chi di noi
»	XVI, 27	per *l'*absenza	per assenza
»	XVI, 29	in festa in gioco	in festa, *e* in gioco
»	XVI, 39	*al* furor mosse	*a* furor mosse
»	XVI, 48	*pareggiasse*	*appareggiasse*
»	XVI, 48	*pena*	*doglia*

(1) La lezione *accizar* è errore.

		F′ F″	Cp
cap.	XVI, 57	mal mio grado	*a* mal mio grado
»	XVII, 3	*quantunque*	*qualunque*
»	XVII, 18	qua giù in *dispetto in odio acre et mortale*	qua giù in *invidia, e anchor non ve ne cale*
»	XVII, 20	divina o humana *legge* (1) *o usanza* alcuna	divina, o humana, *o usanza prava* alcuna
»	XVII, 26	s'io sol *ne* son offeso	*e* s'io sol son offeso
»	XVII, 28	*Così* quanto di lei	*Et io* quanto di lei
»	XVII, 30	*dipenno tutto* et volentier le dono	*tutto depono* (2), e volentier le dono
»	XVII, 40	*preghi*	*voti*
»	XVII, 44	*di* morir per lei	*hoggi* morir per lei
»	XVIII, 18	più *de* tutti gli altri	più *che* tutti gli altri
»	XVIII, 35	che *gli è*	ch'*egli è*
»	XIX, 17	*se* per difficil via	*si* per difficil via,
»	XIX, 18	ostinata speranza non vi mena	*se* ostinata speranza non vi mena
»	XIX, 40	e *al* bianco	e bianco
»	XIX, 41	*sempre che* s'ami	*che sempre* s'ami.

Questo lungo elenco di varianti conferma che il manoscritto, da cui Jacopo Coppa trasse le liriche per la sua edizione, doveva essere diverso da quello del quale si servirono i copisti di F′ e F″.

L'esame fatto finora ci porta quindi a concludere che F′ e F″, pur essendo indipendenti tra di loro, derivano da una comune fonte F, completamente distinta dall'altra (che chiameremo B), sulla quale fu esemplata la stampa coppina.

VARIANTI D'AUTORE

Le numerose differenze di lezione che abbiamo riscontrato collazionando il testo dei due manoscritti ferraresi e quello della stampa coppina, oltre ad averci portato ad affermare l'esistenza di due redazioni, fonte l'una dei

(1) La lezione di F″ è *leggi*.
(2) Naturalmente *depono* è errore.

due manoscritti, l'altra della stampa, inducono alla risoluzione del problema della loro autenticità.

Si dovrà cioè stabilire, dopo un attento esame ed un confronto con analoghe varianti e correzioni apportate dall'Ariosto alle altre sue opere ed in particolar modo all'*Orlando Furioso*, se entrambe le redazioni si debbano far risalire all'Ariosto intento ad apportare un miglioramento alle sue liriche, come lo aveva apportato alle altre sue opere, o se invece si debba scorgere in esse l'opera del Coppa di cui abbiamo notato errori ed interventi grossolani.

Il manoscritto da cui fu tratta la stampa coppina, come lo dimostrano i numerosi errori di cui essa è costellata, doveva presentarsi in alcuni punti piuttosto difficile ed oscuro alla lettura. Si può quindi ritenere che l'editore Coppa abbia dovuto spesso cercar di decifrare, come meglio poteva, il testo, riempiendo talvolta con congetture certe lacune che presentava il manoscritto.

Così, per esempio, possiamo pensare sia avvenuto per la lezione:

son. XXIII, 9 F′ F″: *Iscusi l'error mio signor eterno*
Cp : *I sensi Signor mio, l'error eterno*

L'errata lezione di Cp può essere stata causata dal fatto che il Coppa deve aver interpretato *c* ed *u* di *iscusi* come *e* e *n* (la grafia di allora poteva indurre in questo errore). Inoltre lo scambio nella posizione dei due sostantivi *error* e *signor* può essere stato causato da una collocazione poco chiara di essi nel manoscritto da cui fu tratto Cp.

Analogamente si può spiegare l'inversione nell'ordine delle parole, in Cp, che riscontriamo nei luoghi seguenti:

cap. VII, 27 F′ F″: *niegan più star*
Cp : *niegan star più*;

cap. XI, 2 F′ F″: *forse ben*
Cp : *ben forse*;

cap. XVII, 30 F′ F″: *dipenno tutto* et volentier le dono
Cp : *tutto depono*, e volentier le dono;

cap. XVIII, 7 F′ F″: *quanto dolce un creder sia*
Cp : *quanto un dolce creder sia*;

cap. XIX, 41 F′ F″: *sempre che s'ami*
Cp : *che sempre s'ami.*

Accanto a questi esempi si possono porre anche alcune lezioni errate di Cp che sono veri e propri rimaneggiamenti, come, ad esempio:

cap. XII, 99 F′ F″: s'*havuto* ognor n'*havessi i denti* asciutti
Cp : s'*havuti* ogn'hor n'*havesse i lumi* asciutti;

cap. XIV, 34 F′ F″: son *quello* oltra
Cp : son *qual'*oltra.

Se la soluzione del problema dell'autenticità delle varianti, al quale abbiamo sopra accennato, ci porterà ad affermare la paternità ariostesca di almeno parte di esse, potremo stabilire anche, attraverso l'esame dell'ordine di successione con cui sono state portate dall'Ariosto analoghe correzioni alle altre sue opere, quale fra le due redazioni sia posteriore, in quanto frutto di un'opera di correzione dello stesso Ariosto.

Il risultato di questa ricerca sarà utile per stabilire su quale delle due redazioni ci si debba basare ai fini di un'edizione critica.

Da un gruppo di varianti che ora verranno elencate, si potrà rilevare che entrambe le lezioni che troviamo nelle due tradizioni contengono forme ariostesche, poiché possiamo trovarne di consimili nelle altre opere del nostro Autore.

canz. V, 65 F′ F″: la poco *trita* (1) roccia
Cp : la poco *erta* roccia;

(1) La lezione di F″ è *tritta*.

trito: « *trito* camino » in O. F. (1), XIX, 41; « *trita* via » in O. F., XX, 104; XXIX, 38 (2);
erto: « *erta* roccia » in O. F., II, 39.

son. II, 10 F′ F″: *legar dovesse a un laccio* meco
Cp : *dovesse a un laccio coglier* meco;
legare: « *legare* il laccio al collo » in O. F., XXVII, 98;
cogliere (= legare): in O. F., XVII, 39; XXXIII, 35.

son. XII, 5 F′ F″: che *riconosco* il loco
Cp : ch'io *raffiguro* il loco;
riconoscere: cfr. O. F., I, 12;
raffigurare: cfr. O. F., XLIII, 197.

cap. III, 47 F′ F″: aiuta 'l *sacro lauro*
Cp : aiuta l'*arbuscel;*
lauro: cfr. O. F., VI, 23;
arbuscel: cfr. O. F., XXIII, 81.

Esamineremo ora quelle varianti che rivestono ancor maggiore importanza ai fini di stabilire la loro legittima appartenenza all'Ariosto, quelle varianti cioè alle quali fanno riscontro correzioni in egual senso apportate dall'Autore alle altre sue opere ed in particolare all'*Orlando Furioso.*

cap. V, 67 *aspettando di furar un sguardo*

è la lezione che troviamo in Cp ed in F′, dove però, al margine, c'è la lezione corretta:

godendo del soave sguardo

che troviamo pure in F″.

Ben sappiamo che le *Prose della volgar lingua*, pubblicate dal Bembo nel 1525, ebbero molta influenza sull'Ariosto che stava correggendo il suo *Orlando Furioso* per preparare quella che fu poi l'edizione del 1532. Fra gli altri precetti che il Bembo fissò e che furono poi seguiti dal

(1) Nei riferimenti all'*Orlando Furioso*, si indicherà quest'ultimo con le iniziali O. F.

(2) v. C. Segre, *Studi sui « Cinque Canti »*, in *Studi di filologia italiana*, XII, 1954, pp. 23-75, a p. 35.

nostro Poeta, c'era quello che regolava l'uso dell'articolo davanti a *s* impura.

Per adeguarsi alla nuova regola grammaticale, l'Ariosto nell'*Orlando Furioso* apportò molte correzioni:

O. F., IX, 76 di A, B = X, 88 di C (1):

El primo ha *nel stendardo* (A, B)
Ne lo stendardo il primo (C);

O. F., XII, 129 di A, B = XIV, 129 di C:

Mentre *il stuolo* de Barbari (A, B)
Mentre *lo stuol* de Barbari (C).

Anche nelle altre opere dell'Ariosto troviamo traccie di questa correzione, pur se non sempre attuata costantemente.

La lezione:

godendo del soave sguardo

è dovuta quindi ad un nuovo orientamento del Poeta riguardo ai problemi grammaticali.

Questo esempio, quindi, prova sicuramente l'intervento dell'Ariosto nell'opera di revisione.

cap. VII, 31 F′ F″: homai *tolta*
Cp : m'hai *persa*

Dall'esame delle tre redazioni dell'*Orlando Furioso* si può rilevare che l'Ariosto sostituì il verbo *perdere* con l'altro *togliere*:

O. F., I, 7: Perché vi *perse* la sua donna (A)
Che vi *fu tolta* la sua donna (B, C);

O. F., X, 5 di A, B = XI, 5 di C:

furo a costei, tanto chel Regno *perse* (A)
hebbe costei fin che le *tolse* il regno (B, C).

---

(1) Indichiamo con A, B, C, rispettivamente la I, la II, la III redazione dell'*Orlando Furioso*, secondo l'edizione curata da F. Ermini (L. Ariosto, *Orlando Furioso* secondo le stampe del 1516, 1521, 1532 rivedute dall'Autore; riproduzione letterale a cura di F. Ermini, Roma, Società Filologica Romana, 1908 (vol. I); 1911 (vol. II); 1913 (vol. III).

Delle due lezioni, entrambe ariostesche, la più recente quindi è con certezza quella contenuta in F′ e F″, corrispondendo essa ad un mutamento apportato dall'Ariosto alla III edizione del *Furioso*.

cap. XIV, 16 F′ F″: *Non* val corno *né* acciai
Cp : *Non* giova corno, *o* accizar.

L'Ariosto, nella revisione della sua opera maggiore, dedicò molta cura all'uso delle negazioni, correggendo *non... o*, nelle negazioni doppie, in *non ... né* (1):

O. F., XXVIII, 27 di A, B = XXX, 27 di C:
che *non* mira più lungi, *o* più comprende (A, B)
che *non* mira più lungi, *né* comprende (C).

Nell'esempio surriportato rileviamo proprio questo caso, per cui si può pensare che la lezione offerta da Cp abbia subito successivamente una correzione da parte dell'Ariosto nel senso indicato.

son. I, 7 F′ F″: *non* con più guardia
Cp : *né* con più guardia.

L'Ariosto si adoperò a correggere in *non* i *né* che aveva usati anche quando la proposizione precedente a quella negata da essi, era affermativa (2):

O. F., XXVI, 77 di A, B = XXVIII, 76 di C:
né potendo horamai che sì negletta (A)
e non potendo hormai che sì negletta (B, C).

Si può quindi, anche in questo caso, ritenere che la lezione presentata da Cp abbia subito successivamente una correzione da parte dell'Autore e che il risultato di essa sia la lezione di F′ e F″.

son. XII, 14 F′ F″: che son *lor presso*
Cp : che *gli* son *presso*.

---

(1) M. Diaz, *Le correzioni all'Orlando Furioso*, Napoli, Stab. Tip. nella R. Università di A. Tessitore e Figlio, 1900, p. 92.
(2) M. Diaz, *op. cit.*, p. 92.

L'Ariosto mutò, nei casi obliqui, il pronome plurale *gli* in *lor* (1):

O. F., XL, 26 di A, B = XLIV, 18 di C:

e sì *gli* fu sereno il tempo e chiaro (2)
che non *gli* bisognò priego né voto (A, B)

E fu *lor* sì sereno il tempo e chiaro
Che non *vi* bisognò priego né voto (C).

La variante di F′ e F″ quindi, poiché risponde ad una norma grammaticale seguita dal Poeta nella III edizione dell'*Orlando Furioso*, è il risultato di una correzione apportata dall'Autore alla lezione precedente che è conservata da Cp.

son. X, 1 F′ F″: Com'esser può che degnamente *io* lodi
Cp : Com'esser può che degnamente lodi;

cap. VI, 26 F′ F″: se non che veggio
Cp : se non ch'*io* veggio;

cap. VII, 3 F′ F″: ancor ch'*io* sappia
Cp : ancor che sappia;

cap. XIV, 42 F′ F″: sì che dirò prima
Cp : sì ch'*io* dirò prima.

I manoscritti F′ e F″ e la stampa coppina ci offrono lezioni non costanti in ognuno di essi. Possiamo constatare che anche nell'*Orlando Furioso* correzioni analoghe non sono fatte in senso unico (3):

O. F., II, 76: come vi seguirò ne l'altro canto (A, B)
come *io* vi seguirò ne l'altro canto (C);

O. F., V, 8 : credendo amando *io* non cessai (A)
Credendo amando non cessai (B, C).

Il Fornari, come dice il Lisio (4), afferma che l'aggiunta di *io* si propone una maggior dolcezza di suono.

---

(1) M. Diaz, *op. cit.*, p. 40.

(2) A Ruggiero, a Rinaldo, ad Orlando ecc.

(3) v. C. Segre, *art. cit.*, p. 39.

(4) L. Ariosto, *Orlando Furioso* con le varianti, commentate, delle tre edizioni, a cura di G. Lisio, p. 9 (non pubblicato, restano le bozze fino al c. XI).

son. XVII, 2 F′ F″: per dolcezza ineffabil ch'io *ne* sento
Cp : per dolcezza ineffabile ch'io sento;

O. F., XXIV, 105 di A, B = XXVI, 108 di C (1):

ma ti darò da far tanto, mi spero
che non avanzerà troppo a Ruggiero (A, B)

Ma ti darò da far tanto, mi spero
Che non *n*'avanzarà troppo a Ruggiero (C).

canz. V, 130 F′ F″: di là da *i* monti
Cp : di là da monti;

cap. IV, 7 F′ F″: in *l*'altri magisterii
Cp : in altri magisteri;

cap. XVI, 27 F′ F″: anzi più per *l*'absenza
Cp : anzi più per assenza;

O. F., XL, 44 di A, B = XLVI, 67 di C:

e come volpe che *la* lepre aspetta (A, B)
Come *la* Volpe al varco *il* Lepre aspetta (C).

son. XV, 3 F′ F″: *di che* formò natura
Cp : *onde* formò natura;

cap. XIV, 38 F′ F″: *tal che* ogni poca alteration
Cp : *onde* ogni poca alteration.

Nell'O. F. troviamo: *onde*, col senso di *di dove* (III, 8); di *di cui* (I, 66); di *per cui* (IV, 41); di *per mezzo del quale* (IV, 17).

Troviamo anche le forme: *di che* (I, 25); *in che* (XVII, 34); *con che* (III, 3).

Nei Frammenti autografi dell'*Orlando Furioso*, IX, 16 (2) troviamo:

da chi Britagna

mutato in:

onde Ingleterra.

son. VII, 4 F′ F″: al caldo *e* al giaccio vive
Cp : al caldo al ghiaccio vive;

son. X, 7 F′ F″: il mezo *e* il fine
Cp : il mezzo, il fine;

---

(1) v. pure C. Segre, *art. cit.*, p. 38, anche per l'osserv. che segue.

(2) L. Ariosto, *I Frammenti autografi dell'Orlando Furioso*, a cura di S. Debenedetti, Torino, Chiantore, 1937.

cap. XII, 38 F′ F″: S'io porto... *et* s'io ne parlo
Cp : S'io porto... s'io ne parlo.

L'Ariosto, nella terza edizione dell'*Orlando Furioso*, usò largamente la congiunzione *e* per unire due o più coordinate, due o più termini (1):

O. F., XXI, 124 di A, B = XXIII, 124 di C:
piglia l'arme, el destrier, et esce fuore (A)
Piglia l'arme *e* il destriero, et esce fuore (B, C).

cap. XV, 56 F′ F″: Se dalle guancie... se ... se....
Cp : Se dalle guancie... *e* se... se...;

cap. XVI, 29 F′ F″: felice alcuno in riso in festa in gioco
Cp : felice alcuno in riso, in festa, *e* in gioco.

Anche per l'uso della congiunzione *e* in gruppi di tre sostantivi, notiamo delle oscillazioni nelle correzioni apportate dall'Ariosto all'*Orlando Furioso* (2):

O. F., XXIV, 121 di A, B = XXVI, 124 di C:
fatto sudar la fronte, il viso, il petto (A, B)
Fatto sudar la fronte, il viso *e* il petto (C);

O. F., XXV, 80 di A, B = XXVII, 80 di C:
col Tartaro *e* Ruggiero e il Sericano (A, B)
Col Tartaro Ruggiero e'l Sericano (C);

O. F., XXXIII, 78 di A = XXXIII, 74 di B = XXXVI, 74 di C:
la patria, il padre *e* li fratelli (A, B)
la patria, *e*'l padre *e* duo fratelli (C).

canz. V, 54 F′ F″: e quel che perder hai
Cp : e quel che *a* perder hai;

cap. V, 64 F′ F″: E i giorni parer anni comincieranno
Cp : E i giorni *a* parer anni cominciaranno;

cap. VII, 4 F′ F″: e quanto dirlo altrui sia periglioso
Cp : e quanto *a* dirlo altrui sia periglioso.

Nella III ed anche nella II edizione del *Furioso*, l'Ariosto modificò le sue consuetudini nell'uso dell'infinito (3):

---

(1) M. Diaz, *op. cit.*, p. 93.
(2) v. C. Segre, *art. cit.*, p. 40.
(3) M. Diaz, *op. cit.*, p. 87.

O. F., XXXIX, 103 di A, B = XLIII, 107 di C:

e cominciò suonar (A, B)
e cominciò *a* suonar (C).

cap. II, 35 F′ F″: *domandò* il re
Cp : *domanda* il re;

cap. II, 160 F′ F″: il re *facce* (1) a lor
Cp : il re *fece* a lor;

cap. III, 23 F′ F″: *danzò* intorno
Cp : *danza* intorno.

L'Ariosto adottò il presente storico in luogo del perfetto nelle narrazioni (2):

O. F., I, 25: *vide* un cavalliero (A)
Vede... un cavalliero (B, C).

Nel primo e nel terzo degli esempi sopra indicati l'uso del perfetto in F′ e F″ può esser stato suggerito all'Ariosto dal desiderio di mantenere l'armonia col tempo degli altri verbi del periodo.

Un caso interessante è quello che ci presenta il madrigale II, poiché ci troviamo di fronte, confrontando la lezione comune a F′ e F″ con quella di Cp, non solo al rimaneggiamento di uno o due versi, ma di quasi tutta la lirica.

F′ F″	Cp
Quando *bellezza cortesia et* valore	Quando *vostra beltà, vostro* valore
Vostri o con gli occhi *o* col pensier contemplo	*donna e* con gli occhi, *e* col pensier contemplo
Madonna io cerco et non vi truovo essemplo	*mi volgo intorno*, e non vi trovo essemplo.
Io sento alhor mirabilmente amore	*Sento che* allhor mirabilmente Amore
levarsi a volo et *senza di me* uscire	*mi leva* a volo, e *me di me fa* uscire,

(1) Per l'uso di *facce* invece di *fa*, cfr. O. F., V, 1.

(2) M. Diaz, *op. cit.*, pp. 95-98; e M. Malkiel-Jirmounsky, *Notes sur les trois redactions du Roland Furieux de l'Arioste*, in *Humanisme et Renaissance*, III, 1936, pp. 429-446, a p. 445.

F′ F″	Cp
seco trar così in alto il mio desire	*e sì in alto poggiar dietro al* disire,
che non *l'*osa seguire ...	che non osa seguire ...
. . . . .	. . . . .

Al verso I notiamo come ad un binomio con iterazione dell'attributo, in Cp:

vostra beltà vostro valore

faccia riscontro in F′ e F″ il trinomio:

bellezza cortesia et valore.

Nei Frammenti autografi dell'*Orlando Furioso*, IX, 28, riscontriamo un caso analogo a questo: l'espressione:

Par *che l'ardire* o *che la forza* giovi

è mutata nell'altra:

La possanza, l'ardir, l'ingegno giova.

Inoltre nella lezione presentata da F′ e F″ l'immagine è più ricca, più precisa di quanto non lo sia in Cp.

Nella lezione di F′ e F″ è poi evitata l'enfatica ripetizione dell'aggettivo possessivo *vostra*, unificato nel verso seguente per tutti i termini cui esso si riferisce; un caso analogo è riscontrabile anche altrove nelle opere dell'Ariosto:

O. F., VIII, 63:

posta *nanti* al suo honor, *nanti* al suo regno (A, B)
Posta *inanzi* al suo honore e al suo bel regno (C).

Per l'alternanza di *o* ed *e* (v. 2) nelle opere dell'Ariosto, rimando all'articolo di C. Segre (1).

Possiamo inoltre osservare che *Madonna* e non *donna* è l'appellativo con cui di preferenza il Poeta si rivolge nelle sue liriche all'amata (cfr. son. XIX, 1; son. XXI, 12; son. XXV, 1; mad. III, 3; mad. IV, 9; mad. V, 2).

---

(1) v. C. Segre, *art. cit.*, p. 40.

C'è poi da notare, al verso 5, che alle dichiarative:

che... mi leva a volo e *me di me fa uscire,*

che troviamo nella lezione di Cp, corrispondono in F′ e F″ le infinitive:

levarsi a volo e *senza di me uscire.*

Nei Frammenti autografi dell'*Orlando Furioso*, XXXVII, 30, troviamo un esempio analogo in cui ad una proposizione dichiarativa:

Ella che riconobbe Bradamante
Prima all'insegne e dopo alla favella,
*Ch'*ella *era* quella ...

l'Ariosto sostituì una proposizione infinitiva:

Ullania che conosce Bradamante,
Non meno ch'alle insegne, alla favella,
Esser colei che ...

Esempio analogo (anche se non si tratta di proposizione dichiarativa) ci è offerto dall'O. F., IV, 71:

... fa *chel* scudiero
la tolle in groppa, e torna al suo sentiero (A, B)
... fa allo scudiero
Levarla in groppa e torna al suo sentiero (C).

Possiamo inoltre osservare, al verso 5, come sia stata eliminata, nella lezione di F′ e F″, una reminiscenza dantesca, che compariva invece nella lezione di Cp:

e me di me fa uscire (1),

e sostituita dall'altra espressione:

senza di me uscire.

Così pure è da rilevare, al verso 7, che il pronome *lo* (riferito a *desire*) che troviamo nella lezione di F′ e F″, rende più facile l'intelligenza della proposizione che ha come soggetto *speme.*

---

(1) Cfr. *Purgatorio*, VIII, 15: « che fece me a me uscir di mente ».

Tutti questi elementi mostrano chiaramente come la lezione di F′ e F″ sia posteriore a quella di Cp e sia frutto di una revisione operata dall'Autore sulla precedente redazione.

cap. XIV, 5-6 F′ F″: se *raddoppiata* gli è la soma poi
che *l'ha qual può patir né* può...

Cp : se *dupplicata* gli è la soma poi
c'*ha havuto il carco onde non* può...

Nell'O. F., III, 51, si può notare che l'Ariosto sostituì il verbo *duplicare*, che aveva usato nella I edizione, con un'altra espressione:

che se per opra di Vulcan, di rame
gli *havesse duplicato* Hercole il muro (A)

Che se per opra di Vulcan: di *doppia*
Cinta di ferro havesse intorno il muro (B, C).

Inoltre, mentre il verbo *patir*, che troviamo nella lezione di F′ e F″, fu spesso usato dall'Ariosto (O. F., XII, 22; XVII, 38; XVII, 133; XLVI, 9), il sostantivo *carco* appare una sola volta nell'O. F. (XXIX, 69).

Quindi, tenendo anche presente che molto migliore è la lezione dei due manoscritti (è evitata infatti la duplicazione sinonimica *soma* e *carco*) è logico ritenere che questa sia quella voluta dall'Ariosto.

cap. XII, 52 F′ F″: *Hor* non m'ama né apprezza
Cp : Non m'ama *più* né prezza;

O. F., II, 69 con gli occhi *più* certificar mi voglio (A, B)
Certificar con gli occhi me *ne* voglio (C).

son. IV, 12 F′ F″: *non siate dunque*
Cp : *si che non siate.*

Nell'O. F., VIII, 32, ho trovato un esempio in cui l'Ariosto nelle due ultime redazioni, tolse l'avverbio *sì che* usato nella I edizione:

siche ricorse alla spelonca nera (A)
Ricorse il frate alla spelonca nera (B, C).

canz. I, 132-33 F′ F″: e nei capelli vostri *lo legaro*
Et lo legaro in *così stretti* nodi
Cp : e nei capelli vostri *lo legaro*
Lo legaro in *sì stretti e duri* nodi.

Nell'O. F., II, 18, l'Ariosto sostituì l'avverbio *così* a *sì*:

che *sì* li havesse il lor rival scherniti (A, B)
Che gli havesse il rival *così* scherniti (C),

mutamento analogo a quello che riscontriamo in questa canzone. Ciò avrà determinato l'aggiunta di *et* all'inizio del v. 133 nella lezione di F′ e F″ e la riduzione della coppia di aggettivi *stretti* e *duri* ad uno solo, riduzione anche altrove operata dall'Ariosto:

O. F., II, 3: Rinaldo a lui *con ira e con orgoglio* (A, B)
Rinaldo al Saracin *con molto orgoglio* (C).

La ripresa: *lo legaro / lo legaro* è ariostesca.

Nell'O. F. infatti troviamo esempi analoghi:

O. F., XIII, 3 di A, B = XV, 3 di C:

tutto il gran fosso, ma il fuoco *restrinse*
la carne e l'ossa, e in polve la ridusse (A)

tutto il gran fosso, ma il fuoco *restrinse*
restrinse i corpi e in polve li ridusse (B, C);

O. F., VII, 3:

e'n vece di cavallo ella *havea spinto*
un lupo al ponte, ove si passa il fiume (A)
In vece *havea* di quello *un lupo spinto*
Spinto havea un lupo, ove si passa il fiume (B, C).

cap. XVII, 20 F′ F″: divina o humana *legge o usanza* alcuna
Cp : divina, o humana, *o usanza prava* alcuna.

La lezione presentata da Cp rispetto a quella di F′ e F″, anche se non è errata, tuttavia è più dura. Per spiegarla bisogna costruire la proposizione così:

divina (usanza) *o humana* (usanza) *o usanza prava alcuna.*

È lecito perciò pensare che l'Ariosto sia intervenuto per apportare un miglioramento all'espressione mutandola

nella forma che troviamo in F′ e F″, dove probabilmente l'aggettivazione è chiastica.

cap. XI, 73 F′ F″: *oltra acque* monti a ripa l'onda vaga
Cp : *Oltre quei* monti a ripa l'onda vaga.

È probabile che l'errata lezione che troviamo in F′ e F″ fosse già nel loro capostipite F, generata da un errore di interpretazione in cui incorse il copista di F trascrivendo il testo dall'originale, dove probabilmente c'era scritto:

oltra a que' monti.

La preposizione *a* e l'aggettivo *que'* dovevano essere piuttosto accostati; l'apostrofo dopo *que* dovette venir confuso con la gambetta che, nella grafia del tempo, distingueva la *e*; tutto ciò può aver indotto il copista ad interpretare *a que'* come *acque*, aggiungendovi di suo la *c*.

Meno probabile è che questo errore sia stato commesso dai copisti di F′ e F″ separatamente, data l'identità del modo con cui è scritta la lezione nei due manoscritti.

Tolto così l'errore dalla lezione di F′ e F″, e ricostruita la forma quale doveva essere nell'originale, e cioè:

oltra a que' monti,

vediamo che essa, a differenza della variante contenuta in Cp, è conforme al modo con cui l'Ariosto, nella III edizione del *Furioso*, costruì la preposizione *oltre*, col dativo cioè, anziché con l'accusativo.

son. XV, 5 F′ F″: *mortal fragil* bellezza
Cp : bellezza *corrottibil*

Nell'*Orlando Furioso* troviamo un caso analogo in cui l'Ariosto sostituì l'aggettivo *corruttibil*, che aveva usato nelle prime due edizioni, con un altro aggettivo:

O. F., VII, 71: Come fanciul che *corruttibil* frutto (A, B)
Come fanciullo che *maturo* frutto (C).

Si deve quindi ritenere che la lezione dei due manoscritti sia da preferirsi. Essa rende l'immagine più precisa e dettagliata e meno latineggiante.

son. II, 10-11 F′ F″: e voi *legar dovesse a un laccio* meco
ma me sol prese e *lasciò andar voi* sciolta
Cp : e voi *dovesse a un laccio coglier* meco
ma me sol prese, e *voi lasciò andar* sciolta.

Al v. 10 il verbo *legar*, preposto a *dovesse* nella lezione di F′ e F″, acquista maggior risalto rispetto al resto della frase. Sappiamo che, per ottenere questo effetto, l'Ariosto apportò delle correzioni nella III edizione dell'O. F.; per es., XIV, 44 di A, B = XVI, 44 di C:

a tutti in man *vedi tremar* la lancia (A)
Tremare a tutti in man *vedi* la lancia (B, C).

Se poi prendiamo in esame anche il verso che segue (v. 11), vediamo che la lezione offerta da Cp presenta una ripetizione nella costruzione delle due proposizioni:

e voi dovesse.... / ... e voi lasciò...,

ripetizione che doveva riuscire sgradita all'orecchio dell'Ariosto tanto da indurlo a mutare, al v. 11, l'ordine delle parole.

cap. XIX, 17-18 F′ F″: Ir non *si* può *se* per difficil via
ostinata speranza non vi mena
Cp : Ir non *si* può *si* per difficil via,
se ostinata speranza non vi mena.

Il Coppa dev'essere incorso in errore ritenendo il secondo *si* del v. 17 equivalente a *così* e aggiungendo di suo pugno il *se* all'inizio del v. 18 come introduzione alla proposizione condizionale.

Non è escluso però che la lezione di Cp risalga all'Ariosto stesso il quale, accortosi in un secondo tempo della cacofonica vicinanza di *si*, *si*, *se*, probabilmente volle rimediare all'inconveniente eliminando il *se* all'inizio del v. 18 e trasformando in *se* il secondo *si* del v. 17.

cap. XVII, 25-26 F′ F″: S'a me non duole, ad altri non ne doglia
s'io sol *ne* son offeso et le perdono
Cp : Se a me non duole, ad altri non ne doglia
e s'io sol son offeso; e le perdono.

In questo esempio notiamo da una parte (in Cp) la vicinanza di tre *s* che suonano male nel verso; nella lezione di F′ e F″ invece, il *ne* che separa *sol* da *son*, serve bene a togliere la cacofonia riscontrata nell'altra lezione.

Inoltre possiamo aggiungere che l'*e*, all'inizio del v. 26 nella lezione di Cp, fa perdere all'altro *e* (*e le perdono*) il suo significato di *eppure* che invece è messo bene in rilievo nella lezione di F′ e F″.

canz. V, 18-19 F′ F″: che ti levò *di braccia iniqua* morte
iniqua a te che quel tanto quieto
Cp : che ti levò *da le tue braccia* morte
Iniqua a te, che quel tanto quieto;

son. VI, 4 F′ F″: *v*'horna il *sacro* manto
Cp : *v*'orna il *vostro* manto;

cap. VI, 60 F′ F″: ogni bruttezza *presto mi* si lave
Cp : ogni bruttezza *mia da me* si lave.

Questi tre esempi presentano casi analoghi nei quali, alla lezione di Cp, dove vediamo vicini un aggettivo possessivo ed il relativo pronome personale, fa riscontro la lezione dei due manoscritti in cui l'aggettivo possessivo è sostituito da un altro aggettivo o da un avverbio. In tutti e tre i casi sopraindicati gli aggettivi o avverbi aggiunti, oltre ad eliminare la ripetizione a breve distanza del pronome e del relativo aggettivo possessivo, hanno carattere di funzionalità nella logica del verso. Così, per esempio, si vede che, nella canz. V, il v. 19 si attacca meglio al precedente adottando la lezione di F′ e F″, anziché quella di Cp, poiché l'aggettivo *iniqua*, riferito a *morte* e ripetuto all'inizio del successivo verso, attua molto bene la funzione esplicativa che è propria del v. 19 (1).

Le rime dell'Ariosto, quelle amorose soprattutto, come quasi tutti i canzonieri che fiorirono nel '500, risentono

(1) Per la ripresa *iniqua/iniqua*: cfr. quanto già detto a proposito della canz. I, 132-33.

indubbiamente dell'influsso esercitato dal Petrarca che era divenuto il modello della poesia lirica (1).

La frequente imitazione di motivi ispiratori e di espressioni proprie del Canzoniere petrarchesco rivela come questo fosse tenuto presente dall'Ariosto nella composizione delle sue liriche. Ciò si può rilevare confrontando, per esempio, il son. XXII dell'Ariosto con il V e il XIII del Petrarca, il son. IX con il CXXXIII, il son. XVI con il XLVIII, il mad. IX con il CXXXIII.

La tendenza dell'Ariosto ad adeguare le sue liriche al modello petrarchesco ci permetterà di spiegare alcune varianti che incontriamo confrontando le due tradizioni delle liriche, e che ora esamineremo.

son. II, 8 F′ F″: Voi non sentite il *foco* et io tutto ardo
Cp : Voi non sentite il *caldo*, et io tutt'ardo.

Entrambe le lezioni *foco* e *caldo* sono ariostesche. L'Ariosto le usò altre volte con lo stesso senso che hanno nel sonetto sopraindicato: O. F., XXIII, 21: « amoroso *foco* »; XXIII, 119: « cocente *fuoco* »; XLII, 36: « *caldo* amoroso ».

In questo caso per la sostituzione di *foco* a *caldo* ha agito in modo determinante la presenza di *fuoco*, con identico significato, nel v. 6 dello stesso sonetto.

Si noti però che il Canzoniere petrarchesco offriva vari esempi dell'uso del vocabolo *fuoco* col senso che l'Ariosto gli conferisce nel sonetto sopradetto (cfr. Petrarca, *Canzoniere*, XXX, 31; L, 77; LV, 1; LXV, 14; CXXXV, 66; CLXX, 14; CCXCVIII, 3).

son. VIII, 11 F′ F″: s'*incenda* et torni senza piume
Cp : si *accenda*, e torni senza piume.

Entrambi i verbi sono ariosteschi; furono infatti usati anche altrove dal nostro Poeta e precisamente: *incendere* (O. F., XX, 129); *accendere* (O. F., I, 19; XVI, 85; XVIII, 13).

---

(1) v. E. Bigi, *Dal Petrarca al Leopardi*, Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1954, pp. 47-70.

Anche in questo caso nella sostituzione di *accendere* con *incendere* possiamo ravvisare l'intento dell'Ariosto di accostarsi al Petrarca che nel suo Canzoniere aveva spesso usato, in casi analoghi, il verbo *incendere*: cfr. Petrarca, *Canzoniere*, XIX, 7; XXVIII, 110; LXXI, 28; CLXXV, 12; CCII, 2.

Un esame particolare meritano alcune varianti alternative che i testi presentano:

cap. V, 67 F′: *aspettando di furar un sguardo*

corretto al margine in:

godendo del soave sguardo

F″: *godendo del soave sguardo*

Cp: *aspettando di furar un sguardo.*

Ci si trova di fronte a due lezioni diverse. La correzione al margine di F′ ed un importante mutamento (l'eliminazione di *un* davanti a *s* impura, secondo gli insegnamenti del Bembo) dovuto ad un nuovo orientamento grammaticale seguito dall'Ariosto ad un certo momento della sua attività artistica (1), che incontriamo nella lezione:

godendo del soave sguardo,

rispetto all'altra:

aspettando di furar un sguardo,

ci inducono a pensare che ci troviamo di fronte a due diverse lezioni dell'Autore.

Possiamo ritenere che il manoscritto F, di cui si servirono i copisti di F′ e F″, portasse entrambe le lezioni delle quali *godendo del soave sguardo* era il frutto di una correzione apportata dall'Autore. Fra le due lezioni i copisti di F′ e F″ scelsero diversamente, adottando quello la lezione primitiva, questo la lezione corretta.

L'emendamento al margine di F′ fu aggiunto in un secondo tempo (infatti la mano che lo scrisse è diversa

(1) v. quanto già detto alle pp. 19-20.

da quella che redasse il resto del manoscritto) da qualcuno che probabilmente si servì della lezione testimoniata da F''.

La stampa coppina, che presenta la lezione:

aspettando di furar un sguardo

ignora evidentemente la correzione, di cui B non doveva recar traccia.

cap. IX, 2

F': *importuna* notte
corretto in:
selerata notte
F'': *selerata* notte
Cp: *scelerata* notte

La correzione al margine di F' è scritta con inchiostro diverso da quello adoperato per il resto del codice; presumibilmente fu apportata più tardi da qualche studioso (secondo il Fatini (1) da G. A. Barotti).

La lezione *scelerata notte* offerta da F'' e Cp, testimoni di due tradizioni diverse, ha caratteri tali che la fanno ritenere ariostesca, come lo è sicuramente quella di F'; troviamo infatti « *notte importuna* » anche in O. F., XIX, 101. Ciò anzi fa ritenere quest'ultima lezione, oltre che ariostesca, più recente dell'altra.

Anche in questo caso quindi è logico pensare che F presentasse entrambe le lezioni *importuna* e *scelerata*, fra cui i copisti scelsero a loro arbitrio.

cap. XIV, 43

F': *e a più non basto*
F'': *e mas no abbasto* (2)
Cp: *e amar non basto.*

Riesce difficile spiegare il rapporto intercorrente fra le tre lezioni, data la loro diversità. Molto probabilmente

---

(1) G. Fatini, *Su la fortuna e l'autenticità delle Liriche di L. Ariosto*, cit., p. 179, n. 3.

(2) La lezione di F'' è scritta dalla stessa mano che redasse il resto del manoscritto, ma con inchiostro diverso, sopra un evidente segno di cancellatura.

nessuna delle tre forme conservate è quella originale voluta dal Poeta. Saremmo indotti a credere che lo fosse la lezione di F′ che è l'unica che dia senso alla proposizione. Vedremo però che neanche essa ha caratteristiche tali che la facciano ritenere autentica.

L'originale doveva portare una lezione poco comprensibile; ciò produsse, di conseguenza, nei manoscritti B e F delle alterazioni alla forma originale che crearono difficoltà anche per i copisti di F′ e F″ e per l'editore Coppa.

La somiglianza formale, anche se non sostanziale, fra le lezioni del manoscritto F″ e della stampa coppina, derivati, come sappiamo, da fonti diverse, fa supporre che:

mas no abbasto e *amar non basto*

si accostino alla lezione originale più della lezione *a più non basto* di F′ che pur è la sola che dia senso all'emistichio. L'origine della corruttela si può forse spiegare così: il Coppa, di fronte ad una lezione incomprensibile, intervenne unendo la preposizione *a*, che presumibilmente doveva trovarsi nell'originale, alla parola seguente che egli doveva aver interpretato come *mar*, ricavandone la forma verbale *amar*.

Il copista di F″ invece, dopo aver scritto qualcosa che non lo soddisfece e che perciò tolse con la cancellatura, sovrappose la lezione che ci è tramandata: *e mas no abbasto*.

Egli, per errore (1), premise la preposizione *a* al verbo *basto* e la fuse con questo ricavando la forma verbale *abbasto* che non ha riscontro nell'Ariosto (2).

Il copista di F″ cioè, di fronte ad una lezione incomprensibile, prese la risoluzione di trascrivere letteralmente quello che a lui sembrava di leggere nel manoscritto.

---

(1) In F′ e Cp infatti la preposizione *a* precede non il verbo *basto*, ma rispettivamente *più* e *mar*.

(2) Per l'unione di una preposizione o congiunzione al verbo che segue, operata dal copista di F″, cfr. casi analoghi in: canz. V, 164 (*ennalza*) e cap. XIX, 13 (*encresca*). Nel primo esempio si nota anche il raddoppiamento della consonante come in *abbasto*.

Diversamente dovette comportarsi invece il copista di F′, il quale, molto probabilmente, volle intervenire cercando di interpretare la lezione che presentava il modello, e di renderla comprensibile in modo che desse senso al periodo, basandosi forse su una lezione alternativa che F presentava. Ne derivò così la lezione: *e a più non basto* accettata comunemente da tutti gli editori, ma che in realtà, come risulta dal confronto con le lezioni degli altri due testimoni, non può dirsi quella originale voluta dall'Autore.

Da quanto si è esaminato, si deduce che già F doveva presentare varianti alternative, tra le quali i copisti di F′ e F″ scelsero diversamente: infatti, mentre per il cap. V, 67 F″ presenta la lezione più recente, per il cap. XIV, 43 sembra aver traccia della primitiva; e viceversa la correzione marginale in F′ al cap. IX, 2 sembra costituire un ritorno al testo antico che anche F″ e Cp presentano.

L'analisi delle varianti di cui abbiamo trattato ci ha permesso di rilevare che esse, per la maggior parte almeno, sono varianti d'autore. Alcune infatti trovano riscontro in analoghe correzioni apportate dall'Ariosto all'*Orlando Furioso*. In altre abbiamo ravvisato l'intento dell'Autore di adeguarsi al modello che gli era offerto dal *Canzoniere* del Petrarca.

Se anche non possiamo con sicurezza affermare che l'Ariosto, negli ultimi anni della sua vita, abbia ripreso in mano le liriche per correggerle allo scopo di darle alle stampe, bisogna tuttavia ammettere, per l'importanza di certe varianti e per la loro sicura paternità, che l'Autore, se anche non dedicò alle rime quel lavoro di correzione e di revisione sistematica cui lo avevano impegnato le altre sue opere, dovette tuttavia intervenire talvolta per rivedere i suoi versi e migliorarli.

Come dovrebbe ormai risultar chiaro, F′ e F″ presentano uno stato del testo che è certamente da ritenersi posteriore a quello della stampa coppina e conseguente ad una revisione operata dall'Ariosto.

Il manoscritto B, dal quale il Coppa trasse le liriche per la sua edizione, certamente non recava tracce dell'opera di revisione dell'Autore.

F invece, come possiamo arguire dalle copie che da esso furono tratte, doveva portare le impronte della correzione avvenuta, e la variante:

aspettando di furar un sguardo

corretta in:

godendo del soave sguardo

ne è la testimonianza più probante.

Per un'edizione critica delle liriche dell'Ariosto ci si dovrà quindi basare (come del resto ha fatto, in genere, il Fatini) sulla lezione offerta dai due manoscritti ferraresi; sarà necessario però che l'apparato critico presenti le lezioni rifiutate dall'autore, cioè quelle di B, distinguendole dagli errori di trascrizione sia di F′ e F″ che di Cp.

Dei due manoscritti è senza dubbio da preferire il testo offerto da F′ che, come abbiamo visto, contiene, rispetto a quello di F″, un numero di errori di gran lunga minore.

VARIANTI FONETICHE

Piuttosto difficile sarà riuscire a stabilire, fra le numerose varianti fonetiche e morfologiche risultanti da un confronto fra le tre fonti, quali di esse siano dovute all'intervento dell'Autore e quali invece si debbano attribuire ai copisti, spesso imbevuti di forme dialettali ed incapaci di spogliarsi del loro particolare *usus loquendi*, sicché, pur cercando di mantenersi sostanzialmente fedeli al testo che dovevano copiare, erano portati a modificarne le particolarità fonetiche e morfologiche. Il fatto stesso che F′ e F″ differiscano molto spesso tra di loro in questo campo, mentre per le varianti di testo presentano quasi sempre lezioni comuni, e che ci si trovi quindi non più di fronte a due ma a tre diverse testimonianze, mostra quanta parte di queste varianti si debba attribuire all'intervento dei copisti.

Così, mentre coloro che trascrissero i due manoscritti ferraresi, uomini forniti probabilmente di scarsa cultura, erano proclivi ad introdurre nel testo forme dialettali, l'editore Coppa, dotato probabilmente di una certa erudizione, sarà stato per questo indotto ad eliminare certi dialettalismi o certe forme che a lui parevano errate, e a toscanizzare il testo.

Tenendo presente che le liriche non furono composte tutte in un determinato momento dell'attività artistica del nostro Poeta, ben caratterizzabile in confronto alle altre sue opere, ma in periodi diversi, e che ogni lirica quindi dovrebbe avere in sé i caratteri che contraddistinguevano la lingua dell'Ariosto nel momento in cui egli procedette alla composizione, pensiamo che sia impossibile, seguendo una regola fissa, scegliere le varianti nei casi in cui si rilevino delle diversità.

Basando la nostra indagine su forme sicuramente ariostesche, cercheremo di stabilire quale delle tre redazioni le presenti più costantemente e possa quindi esser ritenuta più vicina all'originale.

L'Ariosto usò *fosse* piuttosto che *fusse*. Nelle liriche possiamo notare come a *fossi* di F′ e Cp corrisponda in F″ *fussi* (canz. I, 27), a *fosson* e *fosse* di F′ F″ corrispondano in Cp *fusson* e *fusse* (son. XXVIII, 12 e cap. XVI, 35). Altrove F′ F″ e Cp presentano concordemente *fusse* (canz. V, 26). Al cap. V, 38, F′ F″ si accordano nella forma *fusse* contro Cp che ha *fosse*.

A *disegno* di F′ Cp (canz. V, 4) corrisponde in F″ *dissegno*; in un altro luogo a *dissegno* di F′ F″ (son. XXVI, 4) fa riscontro *disegno* in Cp, mentre in un altro ancora (cap. II, 9) le tre fonti hanno *dissegno*. Sappiamo che la forma usata di preferenza dall'Ariosto è *disegnare* (1).

F′ presenta *cattivo* (mad. VII, 10) contro *captivo* di F″ e Cp, che è la forma preferita dall'Ariosto.

F′ F″ presentano il verbo *satisfare* (canz. V, 169) e l'aggettivo *absente* (son. XIX, 1), conformi all'uso ario-

(1) C. Segre, *art. cit.*, p. 70.

stesco, contro *sodisfare* e *assente* di Cp. F′ ha poi *populi* (canz. V, 118) e *popul* (cap. XI, 43), forma di gran lunga preferita dal nostro Poeta, contro *popoli* e *popol* di F″ e Cp.

F′ e F″ presentano talora forme dialettali come alcuni scempiamenti: *mezo* (canz. I, 55); *solevamento* (mad. III, 9); *aviene* (canz. I, 139); *aventuroso* (son. XIII, 1); certi raddoppiamenti: *diffende* (canz. V, 133); *stilli* (son. X, 5); *elletti* (son. XXI, 5); certe *o* toniche: *sopragionte* (cap. IV, 34); *gionga* (cap. X, 39); *giogne* (cap. XV, 77) contro: *sopragiunte*, *giunga*, *giugne* di Cp. In un caso però (cap. XIV, 30) F′ si accorda con Cp per la forma *giunta* contro *gionta* di F″.

Neanche Cp è privo di queste mende. I raddoppiamenti: *deffesso* (cap. XIV, 19); *rissurto* (cap. XV, 38); *rissanar* (cap. XVI, 18) e l'*o* protonica di *occise* contro *uccise* di F′ F″ (cap. XIV, 17) lo dimostrano.

Da quanto si è visto, F″ è molto lontano da quello che doveva essere l'originale delle liriche. Fra F′ e Cp sarà preferibile attenersi al testo di F′, eccetto che nei casi di forme sicuramente non ariostesche, per la percentuale di lezioni attribuibili sicuramente all'Ariosto conservate in esso e perché è logico ritenere che il copista di questo manoscritto si sia attenuto al testo da copiare più scrupolosamente del Coppa, incline ad introdurre nella sua edizione forme modernizzate.

ANNA CARLINI.

ANCORA SULLA LINGUA DEL FOLENGO

L'INCONTRO DI TRADIZIONI LINGUISTICHE NEL MACCHERONICO FOLENGHIANO

A segnare il distacco del Folengo dai poeti maccheronici padovani e a spiegare gl'intenti d'artista che lo guidarono nel suo lavoro — che è quanto dire la sua originalità —, sta anche l'ininterrotta riflessione critica che accompagna le *Maccheronee* dalla edizione del 1517 alla postuma di Vigaso Cocaio. Attraverso le prefazioni e le lettere che accompagnano le quattro redazioni dell'*Opus macaronicum* si ricostruisce nelle sue linee essenziali una poetica, alla quale le sobrie note della Paganini, le abbondanti glosse della Toscolana e le divagazioni disseminate qua e là nel *Baldus* in ogni redazione, fanno da commento esauriente. In questa poetica si trova almeno il primo degli elementi che il Manzoni considerava necessari a regolare il giudizio su un'opera di poesia: « l'intento dell'autore »; e muovere da questo è, più che utile, necessazio per giudicare di una così singolare esperienza artistica.

Ci si propone innanzi tutto, nell'*Apologetica in sui excusationem* della Toscolana, quella difesa della dignità d'ogni lingua, nella quale consiste la prima motivazione dell'ibridismo maccheronico, non inteso quale accostamento gratuito di parole di diversa provenienza, ma come composizione originale che raggiunge la sua espressività grazie alla vitalità degli elementi di cui è formata:

... dicet aliquis: Vocabula fingis, o Merline, quibus patria tua solet uti tantummodo; exempli gratia: « doniare puellas », « cimare », « tracagnum », et cetera, quae tantum aut mantuanice aut bressanice possunt intelligi. Respondeo quod veluti non omnes aut graecum aut hebraeum aut arabicum aut chaldaeum aut denique latinum simul intelligunt, ita nil mirum si cuncti mantuanicum aut florentinicum

aut bergamascum aut todescum aut sguizzarum aut scarpacinum aut spazzacaminum minime sciunt pariter intelligere. Ut quid ordinantur commentatores ac linguarum interpretes? ut quid translatores? proculdubio causa splanandi linguarum incognoventiam (1).

Ma nella stessa *Apologetica* lo scrittore, dopo aver citato esempi del « parlandi genus rusticanum » tolti dal *Baldus*, osservava che « parlatio vero minus grossa tempestatibus maritimis, bellorum descriptionibus et quibusvis rebus non rusticanis applicanda est », e soggiungeva:

si ... in aliquibus locis succurrit loqui de Deo aut de Sanctis, indignum et vituperabile esset non uti latinitate aliqua, non tamen tam alta, quod videatur lapis preciosus limo sepultus et gemma porcis ante posita (2).

Così il Folengo confessava la fiducia in una soluzione realistica della lingua o, meglio, la convinzione che l'ampio registro del maccheronico, potendo spostarsi per gradi dalla nobiltà del latino sino alla grossolanità del dialetto dei contadini, sapesse efficacemente aderire alla ricca e mutevole sostanza della realtà rappresentata nel *Baldus* e nella *Zanitonella*. Ma un'altra dichiarazione almeno va tenuta presente per la poetica folenghiana, interessante anche perché rispecchia l'esperienza dello scrittore al termine della sua carriera; ed è quella che, sotto il nome fittizio di Vigaso Cocaio, egli faceva nell'ultima edizione delle *Maccheronee*:

quello che sopra tutto importa è che questa sì meravigliosa lingua è riposta in questo tale autore, come in specchio ed idea di tal idioma. E senza lui è fredda, muta, stroppiata, disgraziata e peggio assai che non sono i macaroni senza botiro (3).

Nell'atto stesso in cui ribadiva l'originalità della sua invenzione linguistica, il Folengo ne riconosceva dunque la irrepetibilità e sfiorava un dramma che doveva essere ben chiaro alla sua intelligenza d'artista: il dramma della pa-

(1) *Maccheronee*, ed. Luzio, p. 285.
(2) Ivi, p. 285.
(3) Ivi, p. 201.

rola come invenzione che ha le sue radici in un terreno storico, in una tradizione, ma assume un significato nuovo per la coscienza con la quale il poeta ne fa il mezzo per comunicare la sua soggettiva visione della vita. Non per questo l'artista Folengo avrebbe forse accettato il parere di quello che fu poi uno dei suoi più intelligenti lettori, E. G. Parodi. A proposito del maccheronico folenghiano il Parodi, con altre acute osservazioni, scriveva anche questa: « Chi si compiacesse di studiare teoricamente la natura di un così nuovo fenomeno, potrebbe trovare in esso una bellissima prova che la lingua è tutta cosa individuale; benché d'altra parte sia necessario riconoscere che la società si vendica dell'individualismo soverchio, applicandogli inesorabilmente la pena dell'ostracismo, ossia, nel caso nostro, riducendo ad un minimo i lettori del Folengo, capaci d'intenderlo e di sentirlo. E quelli stessi che lo intendono e ammirano, devono confessare a sé stessi di dover spesso combattere una dura battaglia contro la propria ignoranza. Ignoranza di che? Di ciò che nessuno può conoscere, perché individuale, perché privo di termini di confronto, perché impresso di un suggello di cui non si conosce che quell'esemplare » (1).

Ora, se è vero che la lingua del Folengo rappresenta un fatto del tutto individuale, tale però non è per un soggettivismo incapace di uscire da sé e di trovare la via dell'aperta comunicazione. Il Folengo — e gli studi dei recenti biografi sono una buona convalida alla tesi dei critici — non era un anarchico insofferente di regole, ma piuttosto un poeta che faceva un uso originale e, si può dire, estremistico delle tradizioni letterarie e linguistiche che gli proponeva la cultura del suo tempo. Un letterato del maturo Rinascimento poteva sentire come vive e presenti diverse tradizioni linguistiche: almeno quelle del latino classico, del nuovo latino umanistico, del volgare letterario e dei dialetti; e se così non fosse,

(1) E. G. Parodi, *Poeti antichi e moderni*, Firenze, Sansoni, 1923, pp.196-97.

male ci spiegheremmo la duttilità con la quale i medesimi scrittori sapevano trattare diverse maniere di lingua e di stile, mutare registro secondo facoltà che non possono venire ridotte a pura abilità mimetica. Ma è pur vero che, sentendo presenti nella loro cultura e nella loro vita spirituale i richiami di diverse tradizioni linguistiche, scrittori originalissimi, che pure vollero essere fedeli al volgare toscano, seppero trovare quegli innesti che danno alla loro lingua un accento inconfondibilmente individuale: si pensi al modo in cui nella lingua del Machiavelli s'incontrano e si accordano i dialettalismi fiorentini e le formule del latino cancelleresco, o al modo in cui l'Ariosto trasporta su un registro narrativo di origine popolare i latini suoi. Il Folengo giunse all'estremo di voler non solo attingere dalle diverse tradizioni di lingua cui la sua cultura era sensibile ed aperta, ma di volerle fondere e ricomporre in una lingua nuova, che aveva come suo intento una forte espressività nel senso del comico. Lingua di contrasti, di allusioni, addirittura di ammiccamenti e, peggio, di giochi concettosi, venne ad essere il suo maccheronico; certamente una creazione, per finezza d'arte e per complessità culturale, ben diversa dagli scherzi dell'Odasi e dei goliardi padovani, prima di tutto perché dalla fusione delle varie tradizioni linguistiche risultò un sottile gioco d'ironia che non si riduce a un travestimento parodistico del latino, ma che, in un continuo mutarsi di prospettive, si esercita sullo stesso dialetto. Con consapevolezza di letterato e persino con sottigliezza di filologo, il Folengo avvertì tutta la riserva d'energie che era nel dialetto — e dicendo dialetto indichiamo prima di tutto il mantovano, ma anche gli altri, dal bresciano al bergamasco, dal veneto al cremonese, dai quali, fidando nel suo orecchio esperto e curioso, il poeta prese a prestito parole e modi di dire; sicché la sua lingua si rifece alla vergine forza del dialetto quasi in polemica con le tradizioni dotte, dal ciceronismo al petrarchismo, che rischiavano d'irrigidire la lingua per il rigoroso rispetto di modelli indiscutibili; ma l'uso riflesso delle fonti dialet-

tali portava insieme a correggerne l'immediatezza troppo corriva, riplasmandola sull'esempio del latino e del volgare d'uso letterario.

Quanto meglio si conosceranno le diverse e non gratuite tradizioni culturali alle quali il Folengo si rifaceva, tanto più a fondo capiremo che il soggettivismo del quale discorreva il Parodi non è quello di colui che si chiude nell'uso d'un gergo esclusivamente suo o limitato a pochi iniziati, anzi è quello dell'artista originale che imprime il suo sigillo a tutto ciò che crea. Capiremo pure che il punto di partenza che sembra più ovvio — la lingua dei poeti maccheronici padovani — è quello col quale la partita è più facilmente liquidata. Tifi Odasi e l'anonimo autore del *Nobile Vigonze Opus*, vale a dire i due più vivaci tra gli scrittori maccheronici del Quattrocento, non erano né rozzi né illetterati; ma restavano chiusi in una formula rigida, quella di un espressionismo violento ottenuto col mezzo della caricatura: caricatura linguistica e, coerentemente, caricatura di personaggi, di tratti psicologici, di situazioni. L'elemento caricaturale rimase nel Folengo, e in alcuni casi — la battaglia con i diavoli, la lotta di Fracasso con la balena, l'episodio del naso di Cingar che cresce a dismisura — esso è la ragione e il fine dell'interpretazione maccheronica. Ma le finezze espressive delle *Maccheronee*, negli episodi, nei versi più belli, si valgono della caricatura come di un mezzo per dare rilievo e luce alle cose. La sostanza della poesia è altrove: nel significato nuovo che assumono parole e immagini attinte da diverse tradizioni di cultura, ponendosi in un discorso che, col puntare sull'assurdo dei contrasti, determina quelle accensioni per cui la parola risulta viva d'una ritrovata verginità. La retorica di cui si vale il Folengo può veramente dare l'impressione d'una perizia consumata, d'un punto estremo di saturazione culturale; ma, se ben si considera, questo avviene dove la sua lingua s'affida al falso splendore degli accostamenti concettosi; dove egli ci commuove e ci fa vedere con occhi che non sapevamo di avere, la retorica sembra annullarsi nella

novità dell'espressione, nella sua freschezza inattesa, in quel senso di gioia e di comicità che ci partecipa.

Si rilegga un breve brano, e lo scegliamo dalla scena famosa della capanna di Berto Panada, quando Guidone e Baldovina non sono ormai più dei personaggi del mondo cavalleresco ma due tapini che hanno ritrovato un fiducioso ed elementare sentimento della vita grazie all'omerica ospitalità del contadino Berto:

> Baldovina videns tantas male posse facendas
> insimul expedier Berto nisi porgat aiutum,
> ut semper cortesa fuit, se tollit ab igne,
> totaque gentilis, non sdegnosetta refugit
> prendere pescettos, subadocchians laeta Guidonem,
> ac si solo illi parlaret talia nutu:
> — En ego, quae regis sum filia, qualia tracto! —
> Disguantat niveasque manus, smanicatque biancos
> ac teretes brazzos, cortellum prendit, et illos
> disquamans pisces purgamina gittat et illis
> trat pellem ranis apparens trare braghessas.
> (*Baldus*, II, 191-201).

Distinguendo analiticamente possiamo sottolineare forme non solo di schietto ma di elegante latino: *expedier*, *nutu*, *en ego*, *niveas manus*, *teretes*; parole e immagini di impronta dialettale: *disguantat*, *smanicat*, *trat pellem ranis apparens trare braghessas*; espressioni che riprendono usi della letteratura cortese: *tota gentilis*, *sdegnosetta*; osservare anche che parole di puro latino come *purgamina* e *ignis* sono usate non nel significato loro di *immondezze* e di *fuoco*, ma in quello inedito di *interiora* e *focolare*. Altre osservazioni ancora potremmo aggiungere sulla sintassi, sostenuta per subordinazioni, incisi, participi, eppure snodantesi secondo le esigenze di una descrizione che ha suoi tempi ben distinti; ma alla fine bisognerebbe tornare a una ricostruzione del testo nella sua integrità, non solo perché *sdegnosetta* ricorre in una frase che ha un altro aggraziato diminutivo di tutt'altra origine (*non sdegnosetta refugit prendere pescettos*) o perché il classico *teretes* è collocato ben fermo in una proposizione tutta di parole dialettali (*smanicatque biancos ac teretes brazzos*), ma perché

a fare di questo interno familiare un brano lontano dalle abusate svenevolezze arcadiche e tuttavia non appesantito da un realismo di incondita immediatezza porta solo la luce di cui si illuminano reciprocamente parole così lontane tra loro nella tradizione, anzi appartenenti a così diverse tradizioni. Ritrovamento dunque, attraverso una saturazione culturale, di poesia nuova; e il nostro poeta vi arriva non solo nell'ambito della frase, ma all'interno stesso della parola. Tra i molti esempi che offre il vasto lessico maccheronico, meglio adatti a spiegare la natura della fantasia folenghiana sono forse i composti e gli astratti, formati con suffissi non estranei all'uso latino ma applicati in modo che la parola risulti d'una latinità fittizia. Questi composti e questi astratti che, ricorrono frequentemente nel lessico maccheroncio, sono significativi anche perché rappresentano volute infrazioni alle norme del latino classico, e perciò denotano la presenza di una retorica di nuovo stampo. Ma mentre con i composti (*codaius*, *ranisonus*, *scondificus*, *longipes*, ecc.) il Folengo, contravvenendo al consiglio di Quintiliano che li considerava propri del greco e non del latino, ritrovava strumenti del linguaggio comico dei quali già s'era servito intenzionalmente Plauto; con gli astratti dei tipi di *boimentum*, *striccamen*, *pensatio*, *strachedo*, ecc. metteva forse a più dura prova la retorica classica. Otteneva infatti quell'idea d'amplificazione e di sostenutezza che, in genere, aveva motivato il cauto uso dell'astratto negli scrittori latini; ma fedele prima di tutto al suo gusto delle cose, più che concrete, corpose, il nostro poeta non faceva mai degli astratti quello che essi erano stati all'origine — nel latino delle scuole medievali — e che non cessano d'essere nemmeno per la coscienza di noi moderni: parole che riducono la realtà fenomenica a dato concettuale; in essi anzi riusciva a fissare con la maggiore concentrazione possibile l'elemento attivo del nome: l'elemento verbale. Dire, per esempio, di un ghiottone ribaldo che è una *destructio panis* viene ad essere definizione più forte, oltre che più pittoresca, dell'ovvio *destructor panis*, per la fa-

coltà di accentrare in *destructio* l'immagine di un distrurre còlto in tutta la sua pienezza, senza determinazioni di luogo o di tempo. Comunque anche con questa e simili espressioni il Folengo non inventava contro lo spirito di una tradizione linguistica, che nel caso specifico è quella biblica, con le sue derivazioni nel latino ecclesiastico e nella lingua degli scrittori di religione: *destructio panis*, nonostante l'intenzione comica, può essere accostato, per esempio, a passi biblici come questi, scelti ad apertura di libro: *filius vero stultus moestitia est matris suae* (*Prov.*, 10, 1); *Laboravit dives in congregatione substantiae ... laboravit pauper in diminutione victus* (*Eccl.*, 31, 3-4). Per la sua educazione nei conventi dell'Ordine benedettino, il Folengo, più di contemporanei di formazione laica, ebbe presente il latino dei testi sacri, dei predicatori, delle dispute di teologia, in genere il latino medievale, nel quale sicuramente mercé attente esplorazioni si potranno trovare più numerosi che non risultino ora modelli di forme linguistiche introdotte dal Folengo nel suo lessico. E anche per questa via si potrà provare che i « termini di confronto » di cui il Parodi lamentava la mancanza esistono, e che il problema storico e teorico del maccheronico non è quello di un « individualismo soverchio », ma di un incontro di tradizioni linguistiche, portato al limite massimo di applicabilità.

Perché tale volle essere il senso della lingua folenghiana? Rispondere col Croce che il Folengo « sentiva maccheronicamente, il suo mondo era maccheronico, e però verseggiava in maccheronico » (1), è constatare il fatto più che spiegarlo. Cercare di ricostruire grammatica, sintassi, lessico maccheronici è una via utile per l'interpretazione della lingua del Folengo, sopra tutto perché si può vedere come le *Maccheronee* lascino ben poco luogo al gratuito e all'improvvisazione. Del resto è questa la via di ogni critica che non scompone l'opera d'arte, se non per

(1) B. Croce, *La letteratura della nuova Italia*, III, Bari, Laterza, 1925, p. 99.

ricomporla in una visione più acuta e consapevole dei mezzi usati dall'artista. L'errore però comincerebbe ove si tenesse fermo dinanzi al maccheronico il latino dei classici e degli umanisti, o il dialetto mantovano, o altra delle componenti linguistiche, come una pietra di paragone su cui misurare lessico, grammatica, stile maccheronici, perché latino classico, latino umanistico, dialetto ecc. non sono singolarmente che una delle tradizioni linguistiche per le quali l'invenzione maccheronica esiste. Il maccheronico folenghiano è insomma lingua del tutto individuale al modo stesso di ogni altra lingua poetica; per ovvie ragioni, in modo forse più imponente e con difficoltà più notevoli che non avvenga ad altre lingue poetiche, pone l'esigenza di ricerche storiche su vasto raggio.

Ma sopra tutto conviene considerare che le tradizioni linguistiche che si incontrano nel maccheronico del Folengo, pur essendo tra loro differenziate, non sono tra loro così ripugnanti da portare alla creazione di un ircocervo: si tratta pur sempre dell'incontro del latino con forme neolatine, ché gli elementi — rari del resto e di forte sapore caricaturale — attinti dal tedesco o dallo slavo o da altre fonti remote non hanno altro valore che quello di più forti macchie di colore in un quadro già coloritissimo. L'invenzione linguistica del Folengo ha perciò coerenza stilistica in quanto ha una fondamentale coerenza storica. E per non allontanarci dal caso degli astratti maccheronici, che ci è servito come esempio tipico, si può osservare che in loro convergono il senso di grandezza che attribuiva agli astratti il latino classico, la naturalezza con cui li ricavava il volgare letterario sul modello del latino medievale, la forte vena comica che vi portava la fantasia dialettale, incline a cogliere nelle cose l'aspetto materiale e sensibile e per sé aliena dalle astrazioni. Basti un esempio, tolto dal sozzo banchetto dei frati della Mottella:

> Nemo parlat ibi, sentitur fractio tantum
> ossorum, nec non sofiatio supra panadam,
> namque ingens ibi plena bulit caldara busecchis.
>
> (*Baldus*, VIII, 671-73).

Non per amore di sottigliezza conviene tuttavia aggiungere che per le espressioni *fractio ossorum* e *sofiatio supra panadam* vale solo in parte quanto s'è detto a proposito di *destructio panis*. Resta cioè vero che anche qui l'astratto ha la funzione di esaltare l'elemento verbale del nome, e che le azioni di frangere le ossa e soffiare sulla minestra sono tali da rendere più grandioso il quadro della gozzoviglia dei frati; ma né *fractio ossorum* né *sofiatio supra panadam* stanno in diretta relazione con forme della lingua biblica e, mancando un ovvio riferimento alla lingua dei testi sacri proprio in una scena che ha quali protagonisti degli uomini di chiesa indegni, la rappresentazione realistica non è aggravata da intenti satirici, che risulterebbero assai sottili. Anche qui, come forse in ogni luogo in cui il Folengo è poeta, la forza espressiva della sua parola è in stretta relazione con le tradizioni linguistiche veramente presenti alla sua coscienza d'artista.

ETTORE BONORA.

BRUNO E FOLENGO

A un'indagine esclusivamente esterna il rapporto di diretta memoria e di citazione che il Bruno instaura con l'opera del Folengo può essere raccolto in un'esigua documentazione: testimonianza, tutt'al più, di un altro di quei luoghi letterariamente irregolari di cui la cultura del Bruno si compiace. La citazione più ampia (ma si tratta di un'ampiezza relativa allo spazio di solito assai parco che il Bruno concede alle citazioni) si riferisce a un verso della *Moscheidos* (II, 155): « Rimasta la signora Vittoria sola, fa di bei castelli in aria, presupponendo che questa fiamma d'amor facesse colar e fonder metalli, e che questo martello di Cupido co l'incudine del cuor di Bonifacio stampar potesse almen tanta moneta, che, fallendo col tempo l'arte sua, non gli fusse necessario d'incantar quella di Lucia, iuxta illud: ' Et iam facta vetus, fit rofiana Venus ' » (1). Come spesso accade al Bruno, la citazione è accomodata alle proprie esigenze (2), secondo un lavoro di intarsio testuale che risponde a una volontà di intervento su ogni elemento linguistico, al fine di adeguarlo alle proprie ragioni espressive: ma, in questo caso, con l'intenzione principale di dichiarare in atto la propria poetica, rivolta a una costante fedeltà a una linea di tradizione cinquecentesca che ha il suo inizio, per il Bruno, nella poesia bernesca, i punti consueti in Doni, Franco e, appunto, Folengo, il suo culmine, il modello più ammirato e seguito, nell'Aretino. E la *Moscheide* è pure richiamata nel passo in cui il Bruno, nel secondo dialogo

---

(1) *Il Candelaio, Argumento ed ordine della comedia*; cito dall'edizione a cura di Vincenzo Spampanato, Bari, Laterza, 1909, p. 9.

(2) Il verso folenghiano suona infatti: « Et iam facta vetus sit rofiana Venus ».

della *Cena de le Ceneri*, passa in rassegna i temi della poesia burlesca contemporanea, insieme con quelli della minore poesia classica di ambiente rustico (ma qui, nella pagina bruniana, più che un reale e positivo interesse per i contenuti, agisce forse la suggestione dei titoli in bizzarro impasto linguistico: la « salza », il « culice » = *Moretum* e *Culex*, accanto alle « esaltazioni » del « palo, la stecca, il ventaglio, la radice, la gniffeguerra, la candela, il scaldaletto, il fico, la quintana, il circello », oltre alla « mosca » folenghiana). Ma si noti come nell'ultima redazione del testo della *Cena de le Ceneri* il Bruno abbia abbandonato interamente il passo (1), per una ragione di maggiore essenzialità nella rievocazione delle vicende dell'attraversamento notturno di Londra da parte del Nolano e dei suoi amici per recarsi al luogo della « cena »; tuttavia così si è persa una delle più ampie confessioni bruniane intorno alle proprie letture letterarie, quindi una preziosa indicazione delle proprie preferenze lungo la linea burlesca e realistica del pieno e tardo rinascimento (2).

---

(1) Si veda l'edizione del testo definitivo della *Cena de le Ceneri*, a cura di Giovanni Aquilecchia, Torino, Einaudi, 1955; ma a proposito del valore da attribuirsi all'abbandono del passo da parte del Bruno si veda la mia recensione all'edizione dell'Aquilecchia, in « Lettere italiane », 1956, pagg. 338-347.

(2) Sebbene il Bruno parli di esaltazione di cose « che non solo son stimate ignobili, ma son anco molte di quelle stomacose », non è da vedere nel passo una polemica letteraria contro la tradizione burlesca, parallela a quella rivolta contro la lirica petrarchesca nell'*Argomento del Nolano* premesso ai dialoghi *De gli Eroici Furori*. Si tratta invece di una confessione di poetica, la più esplicita nella direzione dei propri interessi di « letterato militante », secondo una linea di ragionamento assai chiaro: i temi berneschi e burleschi sono indicati come l'originaria giustificazione dei toni espressionistici contenuti nella narrazione del viaggio attraverso Londra e nella descrizione dei costumi inglesi, in quanto essi costituiscono, in una polemica limitata al piano della letteratura, il segno della rottura, con la scoperta di una realtà violentemente popolare, degli ordinati schemi della società letteraria ufficiale, e quest'azione di rottura viene interpretata dal Bruno, passando da un ambito di letterarie sperimentazioni a quello delle ricerche e delle giustificazioni di pensiero, come

Ancora più rapido è il richiamo folenghiano contenuto in una successiva pagina del secondo dialogo della *Cena de le Ceneri*, ma forse si tratta del più significativo: « Or qua te voglio dolce Mafelina, che sei la musa di Merlin Cocaio » (1). È infatti l'apertura del passo più espressionisticamente violento della descrizione della notte londinese del Nolano, dove più incidono le presenze grottesche di una città cupa e sinistra, di un popolo epicamente brutale, secondo un'avventura di vie fangose e tetre, di aspri scontri con fantomatici passanti, di tortuosi e inconcludenti andirivieni. Qui il richiamo alla musa folenghiana si carica della responsabilità di una dichiarazione esplicita di riconoscimento nel Folengo di un'esemplarità tematica e linguistica, e insieme costituisce l'avvio, secondo una formula che si ripete nel Bruno per altri dei suoi modelli burleschi, a un discorso libero dalle determinazioni di una troppo rigida eloquenza polemica o dimostrativa, e impegnato invece in un eccitato esercizio innovativo, nella direzione della rottura degli schemi sintattici della tradizione retorica e narrativa cinquecentesca.

Ma la memoria bruniana dell'opera del Folengo non si costituisce soltanto come il richiamo abbastanza frettoloso a uno dei nomi di quella tradizione realistica e burlesca in cui il Bruno riconosce, sul piano della letteratura, l'avvio alla costituzione del proprio linguaggio. Anzitutto si tratta di un accoglimento di moduli folenghiani là dove più essi potevano con facilità essere inseriti nella pagina: secondo una ripresa di forme linguistiche, entro le costruzioni del latino maccheronico-pedantesco del *Candelaio*, della *Cena de le Ceneri*, del *De la Causa Principio e Uno*, o del lessico e della sintassi delle opere latine. Entro lo spazio del latino pedantesco la suggestione folenghiana appare più facilmente avvertibile, per la vicinanza delle situazioni lessicali fra il maccheronico del Folengo e la

---

immagine della rivoluzione da lui operata sulle strutture metafisiche rinascimentali.

(1) *La Cena de le Ceneri*, dialogo secondo, ed. Aquilecchia, pag. 121.

grottesca lingua « grammaticale », non senza beffarde intrusioni di giochi equivoci, creata per il pedante dal Bruno (e l'esempio più vistoso è quello del Manfurio del *Candelaio*); anche se, naturalmente, nella formazione di tale lingua ha agito pure notevolmente il prossimo modello della tradizione fidenziana, già autorevolmente inserita nella commedia (l'Aretino è, anche qui, per il Bruno, l'esempio immediato). Quale esempio di questa situazione linguistica si veda il passo in cui Manfurio definisce la propria professione di pedante: « Magister artium, moderator di pueruli, di teneri unguicoli, lenium malarum, puberum, adulescentulorum: eorum qui adhuc in virga in omnem valent erigi, flecti, atque duci partem, primae vocis, apti al soprano, irrisorum denticulorum, succiplenularum carnium, recentis naturae, nullius rugae, lactei halitus, roseorum labellulorum, lingulae blandulae, mellitae simplicitatis, in flore, non in semine degentium, claros habentium ocellos, puellis adiaphoron » (1). Alcuni dei termini introdotti dal Bruno hanno il diretto modello nel linguaggio folenghiano (2), ma tutta la struttura del diminutivo nel passo bruniano è di memoria folenghiana: assai probabilmente si tratta dei versi del *Baldus* che contengono il discorso con cui la « meretricula » dell'inferno cerca di adescare Baldo (3), anche perchè è possibile cogliere una vicinanza di intenzioni fra l'orgia dei diminutivi folenghiani, tesi a esprimere l'ambigua lusinga, e la serie sinonimica bruniana, in cui pare insorgere l'intenzione di un sottinteso equivoco, quasi un'ombra morbosa, inserita, naturalmente, come motivo polemico, appena accennato, nella complessiva satira antipedantesca (4). Certo l'uso

(1) *Il Candelaio*, atto secondo, scena prima, ed. Spampanato, pag. 60.

(2) « Denticuli », ad esempio: *Baldus*, ed. Tusculana, XIV, 388; si veda quanto dice a proposito della formazione del diminutivo maccheronico Ettore Bonora, *Le Maccheronee di Teofilo Folengo*, Venezia, Neri Pozza, 1956, pag. 60.

(3) *Baldus*, ed. Tusculana, XXI, 769-781.

(4) Si veda Ettore Bonora, *op. cit.*, pag. 62.

del diminutivo bizzarro è pure uno dei ricorsi lessicali più frequenti nel linguaggio fidenziano: ma si tratta di forme più esterne, grezze, volgari, in confronto con l'eleganza delle « invenzioni » bruniane, che proprio per questo carattere richiamano, oltre che per il parallelo tematico, il più sapiente e prezioso esercizio del Folengo.

Meno facilmente puntualizzabile è la presenza folenghiana nelle opere latine del Bruno: ma qui il problema è più generale, nel senso che il Folengo ha agito piuttosto come suggestione per una distruzione dall'interno delle strutture del latino umanistico, liberando così nel Bruno la tendenza alla negazione dei termini classici e medievali, fino a permettergli la formazione di un latino personale, permeato, secondo le esigenze del suo pensiero dimostrativo o polemico, di forme volgari e dialettali, sia nel lessico, al quale concorre altresì una vivace ricerca di neologismi, sia nella sintassi, in cui agiscono più le suggestioni delle sperimentazioni sintattiche italiane che non le consuetudini e le norme tradizionali del latino. Qui l'incontro col Folengo appare, per gli esiti dell'opera bruniana, nel suo aspetto più significativo: non tanto una ripresa puntuale di temi, di immagini, di strutture linguistiche, ma una più generale e complessiva suggestione, che non è interamente riconducibile allo schema valido per gli altri esemplari della tradizione burlesca e realistica su cui il Bruno si esempla. Si tratta di uno spunto di liberazione lessicale e sintattica, ma, data la diversa situazione particolare, non si giunge all'accoglimento o allo sviluppo dell'immagine, del singolo modulo stilistico, quanto piuttosto a un'interpretazione, da parte del Bruno, accomodata alle sue esigenze di linguaggio e soprattutto di meditazione concettuale, dell'esperienza poetica del Folengo, e in particolare della sua scelta maccheronica. Esiste in sostanza nel Bruno, testimoniata dalle citazioni, una posizione di curioso interesse per l'opera del Folengo, ma i limiti letterari di questa attenzione sono immediatamente superati per il fatto che al Bruno non importa il mondo realistico e contadino la cui espressione giustifica la creazione del

linguaggio maccheronico; infatti la rappresentazione del mondo popolare napoletano nel *Candelaio* non ha autonomia, perché è l'esito di una volontà di rifacimenti letterari, non la scelta persuasa di una misura di realtà da esprimere: il vero impegno del Bruno è, qui, solo per una violenta dichiarazione di rivolta contro le misure sociali, contro la vita del convento, nello sfrenarsi di un'animalità eccitata e ingorda, oppure nella fede certa in alcuni punti di una polemica concettuale raccolti nel simbolo del pedante o in quello del falso mago. Il Bruno interpreta quindi l'esperienza folenghiana nei termini di un rispecchiamento, nella lingua in rottura con gli schemi del latino umanistico, nella tematica in contrasto con le formule petrarchesche o della novella di derivazione boccaccesca colta nel solo aspetto della raffinata astrazione stilistica, di una posizione di lotta contro le forme della letteratura del tempo, accolta dal Bruno come immagine e prefigurazione della propria situazione di rottura con le strutture metafisiche del mondo rinascimentale, in forza di un immediato parallelo istituito dal Bruno fra la polemica contro gli schemi letterari e la lotta contro i contenuti concettuali (del resto è facile documentare come il Bruno ricerchi sempre alla base della letteratura le ragioni concettuali, riconducendo a queste ogni utilizzazione e ogni giudizio: si pensi al passo dell'*Argomento del Nolano* premesso ai dialoghi *De gli Eroici Furori*, in cui la condanna della lirica erotica petrarchesca si risolve nella polemica contro le strutture di pensiero del mondo rinascimentale condotta in nome della propria innovante verità metafisica). Se la lettura dell'opera maccheronica del Folengo può essere stata, in qualche momento e in concorrenza con le più massicce presenze bernesche e aretiniane, lo spunto per la formazione composita del linguaggio dei dialoghi italiani, e ha genericamente influito sulla costituzione del latino personale e antiumanistico delle opere mnemotecniche e dei poemi francofortesi (soprattutto nelle parti polemiche e nelle più complesse costruzioni simboliche), tuttavia più importa l'affinità che il Bruno deve aver av-

vertito verso chi, come il Folengo, ha compiuto la sua opera di rivolta e innovazione rispetto alla tradizione umanistica proprio entro lo spazio linguistico più gelosamente difeso ed esclusivo di quella tradizione: il latino; ed è quindi naturale che il Bruno abbia interpretato quella che gli appare come un'autentica rivoluzione nell'ambito della lingua e della letteratura, quale prefigurazione della propria ribellione e radicale innovazione filosofica.

Ma soprattutto una possibilità di richiamo al Folengo si presenta a proposito della concezione generale che della lingua appare avere il Bruno. In confronto con la situazione cinquecentesca, codificata per la poesia dal Bembo e documentata per la prosa nella tradizione narrativa saldamente ancorata alle selezionate misure del modello boccaccesco, il Bruno oppone una concezione plastica della lingua, la quale gli appare materiale di per sé inerte finché non venga interamente adattato all'intenzione espressiva, deformandolo e trasmutandolo attraverso un lavoro in profondità su ogni elemento, anche sulle forme in genere più impersonali e insensibili, quali quelle morfologiche e grammaticali (anche se la varietà in questi casi è dovuta soltanto all'oltranza con cui si svolge il lavoro di adattamento, per l'intimo impegno a non lasciare inerte nessuna parte della lingua, anche al di là di una documentabile esigenza stilistica). Si tratta di un lavoro imponente, e per documentarlo occorrerebbe citare pagine e pagine: il Bruno spezza così le linee consuete della lingua, ne rifiuta la positività storica, il consacrato ordine semantico, compromettendo tutti i dati della tradizione nel fervore dell'intenzione di affidare ai segni linguistici, violentemente efficaci e clamorosamente inattesi, la prima rivelazione della rivoluzionaria verità del proprio pensiero, e, parallelamente, l'indicazione immediata delle aspre passioni polemiche contro le strutture metafisiche del tardo aristotelismo rinascimentale. In questo il Bruno va molto al di là di quella tradizione bernesca e burlesca che egli ha sempre indicato come il suo modello letterario. Né il Berni, infatti, né l'Aretino o il Franco o il Doni avevano

intaccato il principio della positività data della lingua: le loro innovazioni si erano avute, dalla parte del lessico, in un ampliamento polemico dei confini delle tradizioni petrarchesca e boccaccesca, con l'immissione di una ricca serie di termini popolari o dialettali, con un rafforzamento e un'accentuata tensione metaforica; dalla parte della sintassi in uno spezzarsi della linearità e degli ordinamenti tradizionali fino all'*éclatement* del periodo in complesse serie verbali, cioè fino alla rottura dell'ordine logico e narrativo delle subordinazioni a favore di un procedere per coordinate legate da rapporti analogici, da allusività, da improvvise accensioni metaforiche o simboliche.

Qui piuttosto il Bruno ha compreso, alla genesi del suo accanito lavoro di trasfigurazione del linguaggio, il significato più profondo dell'esperienza folenghiana (1): proprio il Folengo era entrato a fondo nella positività della lingua al fine di ricostruire dal materiale sezionato e frantumato la sua parola, perfettamente equilibrata nell'ambivalenza di « grassedo » dialettale e popolare e dignità latina, e in questo modo aveva per la prima volta revocato in dubbio, anzi radicalmente compromesso, l'ordine positivo della lingua letteraria tradizionale. Se a un esempio dunque si riattacca il Bruno, nella sua intenzione di trasferire ogni elemento della lingua data, sentito nella sua positività come troppo inerte e consunto, al piano di adeguata raffigurazione di quel sentimento di novità rivoluzionaria del proprio pensiero che circola animandola in ogni sua pagina, sia nelle strutture espositive dei dialoghi *De la Causa Principio e Uno* o *De l'Infinito Universo e Mondi*, sia nella polemica etica e filosofica della *Cena de le Ceneri*, dello *Spaccio de la Bestia trionfante* o della *Cabala del Cavallo Pegaseo* (2), si tratta del Folengo mac-

(1) Anche a questo proposito rimandiamo all'opera citata del Bonora.

(2) A parte sta *Il Candelaio*, dal momento che qui le sperimentazioni linguistiche, se qualche volta offrono interesssanti documenti del primo esercizio di stile del Bruno, tuttavia appaiono molto più

cheronico, che ha operato l'uguale trasformazione dei dati tradizionali al fine di creare una lingua completamente nuova, di fronte alla crisi di quella letteraria ufficiale del tempo. Non è senza significato che dalla parte del lessico il Bruno si affidi, nella ricostituzione e plasmazione della sua parola, alle funzioni opposte della pronuncia latina e dell'accento dialettale: da un lato quindi l'eloquenza dimostrativa delle pagine di costruzione filosofica si avvale dell'inserzione, allo scopo di rialzare e nobilitare l'alto tono oratorio, di dare maggiore persuasività all'impegno esposizionistico, di un etimo latino, di una pronuncia latineggiante, di un latinismo vero e proprio, e non solo quando ciò è autorizzato da ragioni etimologiche, ma anche quando la parola italiana non ammetterebbe la partecipazione alla tradizione latina; dall'altro lato la parola dialettale, o la semplice accentuazione della pronuncia popolare o volgare, valgono a dare maggiore forza, secondo un'intenzione espressionistica, alla polemica, un tono più incisivo, una violenza più estrema, in modo da rendere più vigorose le ragioni della confutazione e più efficace la costruzione caricaturale, la trasformazione in sostanza satirica dei motivi di opposizione filosofica. Ma l'azione di radicale intervento del Bruno nella lingua della tradizione si svolge non solo sul piano della variazione all'interno della parola data, ma anche su quello della più ampia e massiccia creazione linguistica, tuttavia sempre, anche in questo caso, su analogie di memorie latine o dialettali. Anche qui il Bruno penetra a fondo nella plasticità della lingua, piegandola alle sue intenzioni con una ricchezza estremamente varia di esiti: e anche qui la memoria folenghiana può essere indicativamente richiamata, quando si pensi a come la creatività linguistica del Folengo si esplichi, nella costruzione dai materiali suggeriti da un tema dialettale o da un'analogia con regolari forme latine,

---

legate alla tradizione, rientrando nel filone aretiniano dell'inserzione di lessico e sintassi espressionisticamente popolare e di eccitato metaforeggiare osceno.

di una parola che raccolga in sé, con più evidenza del solito, i due aspetti dialettici della forza espressiva (coloristica) del dialetto e della classica dignità del latino. Il punto in cui le ricerche linguistiche del Bruno divergono da quelle del Folengo è quello della sintassi, dal momento che il Folengo si affida quasi costantemente alla sintassi latina conservata nella sua regolarità, come struttura saldissima su cui liberamente innalzare il fantasioso ritmo del lessico, mentre nel Bruno l'innovazione sintattica, fondata su una ripresa e un'accentuazione dei moduli sperimentati inizialmente nella prosa dell'Aretino, del Doni e del Franco, è non meno profonda dell'innovazione lessicale, della quale costituisce la sottolineatura, la messa in evidenza.

Nella preistoria dell'esperienza stilistica bruniana il Folengo costituisce quindi più che un semplice episodio culturale: è invece una delle suggestioni più decisive, per quella posizione di fronte alla lingua che condiziona tutto il movimento dello stile; anzi rappresenta l'avvio necessario a quell'assoluta libertà di costruzione della lingua che nel Bruno costituisce il punto d'arrivo di tutta una serie di tentativi e prove cinquecentesche, in lui consacrate a una più ampia e profonda esemplarità dall'assunzione a elementi necessari all'espressione di una nuova e cosciente visione del mondo, di una nuova metafisica.

GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI.

INTORNO ALLE « NOTE AZZURRE » DI CARLO DOSSI (*)

Non diremmo, come a qualcuno è parso di recente, che poco si conosce della vita di Carlo Dossi. Forse dei suoi casi esteriori, che lo zelo di un biografo della tempra di un Lucini non ha sempre indagato con equanime costanza; ma se la conoscenza del vasto carteggio tuttora inedito potrà suggerire qualche ritocco ai dati sin qui acquisiti, non ne risulterà però mutata l'essenza del ritratto: aristocratico e schivo, tanto da crescere tra sé e gli altri una sorta di immunitaria distanza, pochi scrittori invero furono quanto lui proclivi a un assiduo autobiografismo psicologico e, sia pure attraverso il correttivo morale di una sottile ironia, a fare delle sue pagine migliori lo specchio di un crepuscolare Narciso. Certo, anche nell'opera scritta gli sarà indispensabile di mettere in atto tutta una serie di armate prudenze: non già per timidezza di scrittore (arrivato semmai già sui banchi di scuola a riconoscersi un'orgogliosa vocazione di fronda), ma per un suo pudore sensitivo e scontroso: donde il gusto squisito di consegnarsi a edizioni numerate, fuori commercio, e, sul piano dello stile, l'esigenza di una scrittura tutta ritirata, al di qua delle parvenze più divulgabili, nella zona franca delle fiduciose affinità elettive. Il sospetto, così legittimo del resto dinanzi all'entusiasmo dei dossiani, di una certa infatuazione esoterica (sospetto comune, in vario modo, a quasi tutti i giudizi limitativi sullo scrittore) colpisce dunque nel segno: nella misura vogliamo dire che avverte,

---

(*) Queste pagine, scritte come introduzione a una ristampa privata delle *Note azzurre*, in parte riprendono e in parte integrano un nostro precedente saggio sulla lingua e lo stile del Dossi, ora in corso di stampa presso l'editore R. Ricciardi.

più o meno consapevolmente, come il sentimento dell'amicizia abbia nell'opera del Dossi un valore criticamente definitorio. E così la sorpresa, anche più comune, per la tenacia con cui, nella letteratura del nostro Ottocento, il Dossi, nonostante il rinnovato interesse della critica e le ristampe novecentesche, continua a mantenersi un autore da *élite*: una sorpresa che è già anch'essa una presa di coscienza del tono peculiare dello scrittore.

Il ritratto di « giovane gentiluomo lombardo », di mano dell'amico Cremona, in cui l'elegante figura astata del Dossi sembra nervosamente impennarsi sulla soglia della luce, ci soccorre con un'immagine fisica aderente come una precisa definizione critica. È il « tempo » della sua vicenda umana e poetica: il diciottenne scrittore dell'*Altrieri* nella Milano scapigliata intorno al '70. La sua natura umbratile sembra escluderlo dalla chiassosa e conviviale polemica dei sodali, *bohémiens* per programma biografico o, nel caso di un Rovani, per uno scontento di solitario: superstite nostalgico di un'eroica Milano romantica. Ma se « scapigliatura », al di là dei suoi aspetti divaricanti, può assumersi come l'opposizione, sul piano letterario, al conformismo borghese dell'epoca (di cui la fede in una realtà pensata come « oggetto » costituisce per così dire il cardine primo), chi potremmo definire più legittimamente scapigliato di Carlo Dossi? Non si tratta, s'intende, della generica adesione a un manifesto; non si andrebbe oltre il fatto di costume, nei cui limiti tende ormai storicamente a ridursi quasi tutta l'avanguardia decadente di quegli anni; si tratta piuttosto di un'autentica vocazione, per la quale i programmi contano solo nella misura in cui possono aiutare a prendere una più chiara coscienza di sé. E quello, infatti, che il Dossi, già sullo scorcio della precocissima adolescenza, arriva a far suo, come forse nessun altri intorno a lui, è che ogni programma si risolve sempre per un artista in un problema di espressione. Verità così semplice, questa, da sembrare poco meno di un luogo comune; ma che tale non doveva riuscire nella generale insensibilità linguistica di cui soffre il secondo Ottocento

italiano. La storia operosa di più di mezzo secolo, in cui tutte le risorse del paese, non esclusa la voce dei poeti, erano state interamente assorbite dall'azione politica (sicché, avvenuto, come dice il Croce, il trapasso dal periodo epico del Risorgimento a quello prosastico dell'organizzazione economica della nuova Italia, anche gli scrittori si ritrovarono d'improvviso disponibili), non poco senza dubbio deve aver contribuito a soffocare la coscienza dell'autonomia della « parola ». E si aggiunga la fiducia, di quei tempi di confuso positivismo, in una natura in sé conchiusa, rispetto alla quale, deferita alla scienza ogni iniziativa in ordine alla ricerca della verità, l'arte doveva rassegnarsi a un ruolo ancillare di mera « descrizione ». Ce n'è forse quanto basta per intendere a quale livello fosse disceso il gusto diffuso dell'epoca, in cui persino l'alta lezione del Manzoni era stata dai suoi stessi imitatori degradata alla prosa di un Cantù, di un Rosini o di un Carcano; e come ogni tentativo di rompere con quel gusto imponesse innanzi tutto un risveglio della coscienza linguistica, un'energica affermazione del valore espressivo del linguaggio. Così lo scapigliato Carlo Dossi (in cui le immagini di una cultura lombarda, familiare sin da dentro l'infanzia, si intricavano strettamente con i ricordi e le parentele del nobile casato) si riallaccia agli stessi problemi da cui, all'inizio del secolo e nella stessa Milano, erano partiti nel loro lavoro un Porta e un Manzoni; e se la sublime « medietà » della prosa dei *Promessi Sposi* sembrava definitivamente perduta sui binari morti del più trito accademismo (inseparabile, oltre tutto, da un certo pietismo cattolico), le suggestioni del « pastiche » portiano, ricuperate sul filo di un'educazione illuministica e volteriana, si offrivano ancora pressoché intatte. Giova appena ricordare, infatti, che per tutto l'Ottocento la poesia milanese non fu mai minimamente in grado di farle sue; così che la presenza del Porta (che, prima dell'aggiornamento operato dall'espressionismo crepuscolare di un Tessa, vi si avverte solo negativamente, cioè per la forza con cui inchioda qualsiasi iniziativa a una stanca ripetizione dei

suoi moduli esteriori) si dovrà ricercare in paraggi meno immediati: e sarà nell'avvio, storicamente documentato, che ne trasse il romano G. G. Belli verso *l'opus magnum* dei suoi *Sonetti*, o, per restare in Lombardia, nell'indicazione che ne ebbe il Dossi per il suo lavoro. Saper leggere in quegli anni l'opera del Porta, non con l'occhio fisso ai contenuti corposi o alle immagini irripetibili della sua fantasia, ma ponendo mente alle risorse di una insospettata raffinatezza stilistica, è già di per sè prova di una sensibilità non comune; ma ancora più straordinario è che quella lettura fosse condotta da uno scrittore poco più che adolescente e sfruttata a servizio delle sue ricerche espressive. Fu questa, per il Dossi, nell'atto stesso di prendere consapevolezza degli aspetti più genuini della sua vocazione, la conquista di un mezzo euristico particolarmente fecondo: la riscoperta della lezione portiana, cioè delle possibilità di sfruttamento, in sede stilistica, di un privato dialetto (che era lezione inoperosa ma presente quant'altra mai alla società milanese), si identifica infatti in lui con la trepida ricerca di un tempo perduto. Lavorando sui valori più autentici di una tradizione locale (ma si pensi che città di largo respiro fosse la Milano di Porta e di Manzoni, di Foscolo e di Stendhal), riuscirà al sensibile « enfant prodige » della Scapigliatura di forzare i limiti angusti e provinciali di tanta arte a lui contemporanea. Non già che, in uno scrittore così largamente dotato di conoscenze linguistiche e, si direbbe, naturalmente poliglotta, non si debba far luogo anche a contatti diretti con certi nomi stranieri; ma l'*Altrieri*, del '68, pensato come palinodia crepuscolare della *Vita Nova* di Dante, nasce dagli studi umanistici di un liceale d'ingegno, e le molte letture, specie dall'inglese di Sterne o dal tedesco di Richter, sopraggiungeranno in ritardo, sia pure di poco, su quella nascita. Impossibile è invece (anche se certe conversioni sono essenzialmente frutto di una graduale maturazione interiore) poter negare l'efficacia, sul Dossi, delle *Confessioni* del Nievo: che egli peraltro non cita mai, neppure una volta, nelle sue *Note azzurre*, ma che,

uscite nel '67, dovevano essere, per un giovane avido di novità, l'attesissimo « vient de paraître » delle lettere italiane. La ricordanza degli amori infantili della Pisana e di Carlino Altoviti, l'evocazione autobiografica e nostalgica del mondo di Fratta (ma anche l'acume psicologico e la finezza d'ironia, insieme a certo sapore dialettale della pagina, che trovavano nell'inconsueto lettore una predisposizione congeniale) furono un incontro poco meno che folgorante. Qui le date collimano alla perfezione. Il Dossi, che nello scorcio di quell'anno e agli inizi del successivo lavorava ad un nuovo « romanzo », ne sospende ad un tratto la stesura, condotta avanti per quasi cinquecento pagine, e mette mano « sotto la cappa del vasto camino » all'arruffato filo dei suoi « dolci ricordi ».

Certa attitudine, di stretta educazione lombarda, all'osservazione minuta (che in una fase di poco anteriore, genericamente « naturalista », come *Valichi di montagna*, consentiva tutt'al più un affollarsi di annotazioni disperse) e l'esercizio curioso e costante su autori e dizionari (ma ancora esercizio, se, giudicando del collaboratore della *Palestra*, il Rovani, con un'attenzione che era insieme limitazione, ne rilevava gli « accurati studi di lingua ») oramai si sono fatte qualità funzionali: scongiurano il pericolo che l'evocazione si sfuochi in una vaga nostalgia e insieme garantiscono, sin dentro i più segreti snodi e i motivi meno effabili, lo sviluppo di un « diario interiore ». Ancora presente la realtà di cui scrive, non interamente sospinta, se non per un'operazione dello spirito, già solo per un materiale accumularsi di tempo, in un ripensabile passato di felicità perduta, il primo Dossi non sempre riesce a realizzare in egual misura il valore memoriale delle sue pagine migliori: donde il divagare della scrittura sulla traccia di volubili umori, e, in contrasto col tono trepidamente accorato della rievocazione, il bisogno di stabilire un distacco ironico, di deformare in caricatura. È qui il punto dove è dato di distinguere un Dossi scapigliato da un Dossi poeta. Dove infatti il rifiuto della realtà si esaurisce in una protesta programmatica o addirittura in

un'enfasi polemica, i limiti suoi sono quelli di tutta la *bohème* milanese; non così dove gli riesce di superarla, non già respingendola o (come gli accade con *Il regno dei cieli* e *La colonia felice*) eludendola nell'« utopia », ma, al contrario, accogliendola in sé, interiorizzandola, decantandola in immagine delle sue nostalgie e dei suoi capricci. Non vincolata, fosse pure per un nome, a nessuna geografia reale, ma individuatissima nel suo concreto valore di sentimento, la provincia del Dossi si identifica su questo piano con la terra dei lontani miti dell'infanzia o della « gente ». Dal primo al secondo *Altrieri* e ad *Amori*, la sua arte, sottratta a qualsiasi storia, si muove entro limiti ben definiti, in una continua tensione a una quiete. Attraverso l'eliminazione dei motivi dissonanti (ripresi a sé soli ed elaborati, con cauto dosaggio di nevrastenie, nella serie intermedia dei letteratissimi *Ritratti umani*), si arriva così, dai risultati ancora incerti degli inizi ad altri sicuri, dove, al di là dello sforzo del recupero, il linguaggio stesso trova una sua pacata distensione. Se ne induce che la crisi artistica del Dossi non nasce, come è stato scritto, dall'aver portato a complicazioni parossistiche i doni di un'iniziale disinvoltura: quasi per un'irrefrenabile esasperazione che il « pastiche » imponga da sé ai suoi cultori. La singolarità sua, anziché in un'impossibilità a fare il punto alla propria esistenza (sarà questa, in una storia di sempre nuovi, fierissimi furori, la peculiare avventura di uno scrittore come Carlo Emilio Gadda, che par fin troppo naturale, pur così diverso, come diversi sono i suoi tempi, ricordare a proposito del Dossi), si potrà facilmente indicare nell'opposta sorte di un'immobilità troppo presto raggiunta, di una precocissima ossificazione. Esaurito il profumo prezioso dei propri ricordi, il Dossi poco più che ventenne si sopravvive con sofferenza. Natura di ebefrenico, gli mancò, in una delle epoche più smarrite della nostra storia, la propulsione dell'avvenimento di eccezione, del grande fatto interiore, che mette per cammini avventurosi anche il prigioniero di un « natio borgo selvaggio ». La sua vita, già tutta scontata in partenza, si svolge

senza sbalzi, monodica. Sicché, anche quando la carriera diplomatica, intrapresa subito dopo gli studi di legge, lo condurrà dalla sua Milano a Roma, nel vivo della nuova politica italiana, e più tardi a Bogotà o ad Atene, diviso tra i compiti di ministro plenipotenziario e la colta passione di un superiore dilettantismo archeologico, egli non cesserà mai di restare fedele a quel suo fondo (che ne è, insieme, la validità e il limite) di nostalgico attaccamento a una tradizione domestica, familiare e lombarda.

Le *Note azzurre* prendono il loro avvio intorno al '70, già quasi sul finire di una precoce giovinezza letteraria. Impossibile precisare di più, poiché il Dossi usò di fissarle dapprima, con quella sua nervosa grafia in punta di penna, su minuscoli foglietti o su impensati cartigli, per trascriverle poi, di volta in volta, nei suoi quaderni senza alcun ordine preciso; solo più tardi vi si potrà forse riconoscere una certa consuetudine diaristica e, a tratti, una più sbrigativa e immediata stesura. Accompagnando la vita dell'autore, tra l'uno e l'altro secolo, per quasi quarant'anni, sono dunque il documento più completo delle sue ricchissime doti e dei suoi ineguali risultati: testimonianza, inoltre, sincera e spregiudicata di un umbertino vissuto in pungente contrasto coi suoi tempi e la sua società. Il loro tono in così distesa serie di anni, varia, con accentuazioni sensibili, in corrispondenza dei diversi modi di un'esistenza sdoppiata, tra l'appunto letterario e la nota di costume: e se quest'ultimo aspetto (pressoché interamente sacrificato nell'edizione del 1912) ne costituisce senza dubbio la novità più sorprendente e più vera (occorre forse dire che l'azzurro del titolo è una semplice allusione al colore dei quaderni che le riuniscono, e non l'indicazione di un ottimismo trasfusovi dalla fiduciosa società italiana di fine secolo?), dall'altro, non meno interessante, è ancora il problema dell'arte del Dossi che ci viene proposto. Non è certo una sorpresa riservata al lettore delle *Note* che la sua passione, il « violon d'Ingres » di tutta la sua carriera, fosse rimasta la letteratura: vi accennavano persino, nelle

loro battute di satira politica, i fogli umoristici del tempo; ma anche così non si riesce a non soffermarsi con piacere sul pensiero di una singolare fortuna (come se di un Rimbaud africano il caso ci restituisse, anziché delle incerte voci, il segno di qualche carta) o anche soltanto di un'indiscrezione, quasi potessimo traguardare al di là di un limite difeso. Né si vuol dire che i termini di quel problema ne siano mutati; ma largamente arricchiti, sì, e insieme dichiarati. Le *Note* sono, innanzi tutto e particolarmente agli inizi, il taccuino di lettura di uno scrittore: postille in margine ai suoi autori preferiti (dai greci, specie del periodo romano, ai latini: e anche qui piuttosto Gellio o Stazio, oltre naturalmente a Petronio e a Giovenale, e il Plinio della *Naturalis Historia* e il Seneca delle *Epistole*; e da Erasmo a Bruno, da Cervantes a Quevedo, dai moralisti francesi agli umoristi del settecento: Swift, Fielding, e Sterne sopra tutti, e l'adorato Jean Paul), letti e citati direttamente sugli originali, sempre con l'occhio ad alcuni motivi costanti (così a quella *Storia dell'umorismo* cui si andava minuziosamente preparando) e col pensiero a certa prosa ideale, tra il tenero e l'*humour*, tra l'apparente sprezzatura e la preziosità raffinata. Insieme al piacere di quelle sue citazioni, calamitate più dal particolare squisito che dal « grande » (si vedano, per esempio, quelle dallo stesso Dante o i giudizi, tanto insoliti in un ottocentista, sulla poesia di Hugo o di Carducci), se ne consolida e documenta l'impressione di una cultura più tagliata sull'estro di un temperamento bizzarro che secondo le inclinazioni di un'intima vocazione. Se ne alimenteranno largamente le pagine di *Ritratti umani* o di un'opera in chiave « utopistica » come il *Libro delle bizzarrie*; più discretamente, e in modo più vero, quelle di *Ritratti di famiglia* o di *Giorni di festa*, dove al lettore riuscirà facile, tra una nota e l'altra, di cogliere il vivo segno di quella poesia della memoria, di cui l'*Altrieri* può essere assunto, anche per il titolo, a emblema. Ispirata, la prima, ai *Cento Anni* del Rovani (ma forse solo per lo schema, la mossa figura del nonno e dei suoi tempi appartenendo alla più individuale invenzione

del Dossi), già prossima l'altra alle scarse pagine de *La ghiaja di Roma*: opere dove è dato d'intravvedere, tenuto conto di tutti gli aspetti della personalità dossiana, quale sarebbe potuto essere (aiutando il gusto di una società più avvertita e, s'intende, una più costante abnegazione) lo sviluppo di così promettenti premesse. È qui infatti che la nostalgia del passato (di cui la passione archeologica, che a un certo punto il Dossi si lascia andare a riconoscere come la sua prediletta, rappresenta solo una variante formale) si nutre di quella cultura, avvantaggiandosi di una singolarissima facoltà di osservazione (acuita nell'ordine dell'infinitamente piccolo o, che vale lo stesso, del lontano): donde certo sapore di squisitezza antiquaria che si accompagna alla poesia del « tempo », l'indugio della frase intorno a preziose minuzie. Ci si sarebbe potuto aspettare, per questa via, qualcosa di vagamente simile alla pittura di quell'Hogarth che il Dossi ebbe caro, o, per restare tra carta penna e calamaio, a certi libri dell'Ottocento francese: si pensi ai versi di *Émaux et camées* o ai *Petits poèmes en prose* per cui egli confessa la sua ammirazione esclusiva, insieme al dolore, o, meglio, all'« odio di vedere che una parte de' *suoi* letterari progetti fu già compiuto dal Baudelaire in modo inarrivabilmente splendido ». Fuori da ogni supposizione (ma ne resta quanto meno il rammarico di una generosità mancata) rimangono le illuminazioni delle *Note*, che, anche per il loro connaturato frammentismo, ci rendono l'immagine più sincera di uno scrittore così sostanzialmente frammentario. Si ponga mente alla *Vita di Alberto Pisani*, coi motivi più individuali e riservati svolti dal « pastiche » dei « raccontini » e gli altri, più estranei o addirittura presi a prestito (così l'ipostasi werther-ortisiana del finale), disposti intorno a formare la struttura del libro; e si veda (magari leggendo la deliziosa nota 3780) come, in effetti, il taglio breve sopperisca qui a una insufficiente fiducia nell'autonomia della « prosa d'arte ». Ma ce se ne avvede ancora meglio, se si commisura alla generica e manipolata satira dei *Ritratti umani* (esemplificazioni paradigmatiche,

alla maniera dei caratteri teofrastici, dell'uno o dell'altro vizio) l'immediatezza risentita e puntuale di molti altri ritratti consegnati qui dentro (così alla nota 3717, di un gaddismo *avant lettre*) e soprattutto il tono provocato e tagliente (partigiano, si vorrebbe dire, ma della parzialità di chi, prima ancora che del prossimo, giudica di se stesso con spietata sincerità: che è il segno di una dirittura morale, intransigente non meno che libera), con cui il Dossi discorre dei suoi contemporanei. « Pensieri di un libertino » dell'Ottocento è il titolo sotto cui si potrebbero idealmente riunire queste note di costume: immagine di una società italiana osservata per esemplari, che al lettore di oggi, dopo la recente catastrofe, riesce più insinuante e persuasiva dell'altra, decorativamente dignitosa, in cui amò essa stessa di consegnarsi alla memoria dei posteri.

Pensieri, giudizi, spesso anche solo aneddoti, che ci danno insieme l'immagine più scoperta di un'intelligenza singolarissima, condannata dalla sua stessa qualità a un sofferto, nostalgico isolamento.

DANTE ISELLA.

VARIETÀ

A PROPOSITO DELLA LETTERA DI DANTE AI CARDINALI

La lettera di Dante *Cardinalibus Ytalicis* ci è giunta, come si sa, in un solo manoscritto: lo zibaldone boccaccesco della Laurenziana (L). Esso ci presenta un testo in molti punti guasto o di difficile interpretazione, ragione per cui gli editori hanno creduto di dover proporre correzioni e integrazioni non sempre attendibili o necessarie. Raffaello Morghen si è proposto di seguire, fin dove possibile, la via regia della fedeltà, ed ha attuato il suo proposito pubblicando di recente una nuova edizione della lettera, preceduta e accompagnata da un commento storico-filologico sotto ogni aspetto pregevolissimo: *La lettera di Dante ai cardinali italiani*, estr. dal *Bullettino dell'Istituto storico italiano per il medioevo e Archivio muratoriano*, n. 68, 1956.

Mi è rimasto qualche dubbio sul testo proposto e sul miglior modo di interpretarlo.

1. — Dopo aver riportato le parole con cui si aprono le *Lamentazioni* di Geremia e additato nella cupidigia « principum Fariseorum » la causa della rovina di Gerusalemme, Dante così prosegue: « Quod quidem de specula punctalis ecternitatis intuens qui solus ecternus est, mentem Deo dingnam viri prophetici per Spiritum sanctum sua iussione impressit. E t s a n c t a m Ierusalem velud extinctam, per verba presingniata et nimium, pro dolor, iterata deflevit. Nos quoque... romanam civitatem..., cum Ieremia non lugenda p r e v e n i e n t e s s e d p o s t i p s a d o l e n t e s, viduam et disertam lugere compellimur ».

Tra « et » e « sanctam » si inserisce generalmente « is », e il M. commenta: « La congettura '*is*' riferita a Geremia, sminuisce il vigore del pensiero dantesco, poichè nel testo di *L* è Iddio stesso che nei *verba presingniata* di Geremia, piange sulla rovina di Gerusalemme » (p. 25, 2). Rifiutare l'esplicita interpolazione di « is », mi pare ottima cosa, quello che mi sembra difficile è non sottintenderlo e cioè supporre soggetto di « deflevit » Dio anziché Geremia. Dunque Dio ha ispirato il profeta (« impressit »), poi, « per verba presingniata », ha pianto: « presingniata », poiché non può significare ' precitate ', riprende il concetto di « impressit » con una sfumatura teologica che a quello manca ed equivale press'a poco a « predeterminate ». È già un tan-

tino strano questo genere di predeterminarsi divino, ma la stranezza (sempre difendibile, come si sa) diventa stravaganza se badiamo alle parole di Dante che subito seguono: « Nos quoque... lugere compellimur ». Non pare poco rispettoso questo ravvicinarsi a Dio con tanta facilità? Tanto più che le *Lamentazioni* non sembrano le più adatte a far sorgere l'immagine di un Dio piangente: « sed proiciens repulisti nos, iratus es contra nos vehementer » (5, 22). Tanto più che, alla fine, c'è un confronto esplicito con Geremia: « cum Ieremia... prevenientes ». Ma qui interviene una questione diversa, per quanto congiunta con la prima. La lezione del codice è « postvenientes », non « prevenientes » che è correzione accettata dal M. perchè « ' postvenientes ' invece di ' prevenientes ' si spiega con l'attrazione del secondo ' post ' » (p. 26, b). A p. 7, il M. spiega: « Già una volta i capi dei Farisei portarono Gerusalemme alla rovina, e Geremia, per ispirazione divina, ne previde la caduta. Noi, che apparteniamo al gregge di Cristo, affidato a Pietro..., non prevedendo, come Geremia, gli eventi luttuosi di oggi, ma dolendoci di essi, dopo che sono già avvenuti, siamo costretti a piangere Roma abbandonata e quasi vedova del suo sposo ». Accettando, come io accettai in certa traduzione della lettera condotta senza preoccupazioni testuali, accettando, dicevo, la correzione « prevenientes », l'interpretazione può anche essere questa del M. Senonché, con ogni probabilità, la correzione è errata. Innanzi tutto, se non prendo un grosso abbaglio, non si è distinto bene tra *Lamentationes* e *Prophetia*. Nelle *Lamentazioni*, Geremia non prevede nulla: piange, si rammarica e prega. È vero che, al principio, Dante parla della mente « viri prophetici », ma il profeta non ha solo la funzione di ' predire ', ma di castigare, di incoraggiare, di pregare il Signore perché la morsa della sua santa ira si allenti. Prevede così poco che, ad un certo momento, esclama (valga il ricordo di una nota reminescenza dantesca): « O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus; quoniam vindemiavit me, ut locutus est Dominus in die irae furoris sui » (I, 12). Questo equivoco iniziale ha avuto come prima conseguenza un arbitrio, il quale consiste nel togliere, traducendo, il « non » di dove sta e anticiparlo prima di « Ieremia ». Il testo, così com'è, mette in rilievo non una diversità ma una affinità con le condizioni del profeta: « cum Ieremia, non ». L'anticipazione, logica se non testuale, può parer necessaria solo se si corregge il « post » in « pre », cioè se si rifiuta la lezione del manoscritto. L'errore si sarebbe comunque evitato se non si fosse supposto a priori che i due « post » del codice debbano necessariamente essere usati nella identica accezione temporale. Il che non è: sappiamo infatti che « post » può essere ad un tempo preposizione temporale e di luogo. Ora, il « post » locativo afferma una sincronia che il primo nega, donde la facile tentazione, anche per Dante, di giocare, per consuetudine retorica, sull'equivoco. In italiano il gioco potrebbe adombrarsi così:

allo stesso modo di Geremia non venendo appresso ai lutti, ma appresso ai lutti soffrendo. Occorrerebbe, per raggiungere la certezza che questa interpretazione sia la buona, un amplissimo spoglio di testi: a me basta averla proposta (o riproposta, non so) per suggestione del biblico « Quam ob culpam meam et ob quod peccatum meum sic exarsisti post me? » (*Gen.* XXXI, 36). A questo modo, comunque, si salvano due cose: l'unica lezione attestata e la distinzione tra *Lamentationes* e *Prophetia*.

2. — Più avanti Dante scrive: « Piget heu non minus quam plagam lamentabilem cernere heresium, quod impietatis fautores, Iudei, Saraceni et Gentes, sabbata nostra rident et, ut fertur, conclamant: ' Ubi est Deus eorum '? Et forsan suis insidiis, a potestate potentes, contra defensantes angelos hoc ascribunt et, quod horribilius est, astronomij et crude prophetantes necessarium asserunt quod, male usi libertate arbitrij, eligere maluistis ». « A potestate potentes » è la lezione del manoscritto che il M. accetta respingendo la correzione del Pistelli (*Sd*) « apostate Potestates ». In nota (p. 26, 2) egli spiega: « Intendi: ' E forse, potenti per il potere che effettivamente esercitano, in contrasto con gli Angeli che sono preposti alla nostra difesa, ascrivono ciò alle loro insidie... '. La sottile congettura di *Sd* ' apostate Potestates ' ispirata alla dottrina delle gerarchie celesti, mi sembra non necessaria perché la lezione del codice è chiara e si spiega facilmente se si pensa al paolino ' Omnis potestas a Deo ', che giustifica l'azione di qualsiasi potenza terrena ». Secondo l'interpretazione così proposta, « potentes » è aggettivo, dobbiamo trovargli un sostantivo che sia ad un tempo soggetto di « asscribunt ». Poiché non può essere « astronomij », che appartiene alla frase successiva in cui si introduce un nuovo concetto, non resta che « impietatis fautores (cioè) Iudei, Saraceni et Gentes ». E allora ci domandiamo se a costoro sia effettivamente applicabile, da parte di un teorico della politica come Dante, la teoria paolina richiamata dal M. Se trovassimo in S. Paolo « a potestate potentes » difficilmente ci verrebbe in mente di interpretare « potenti per il potere che effettivamente esercitano », diremmo « potenti per l'autorità di cui sono investiti ». Ora, saranno i loro principi, funzionari, padroni di schiavi, padri di famiglia se vogliamo, che sono investiti di autorità, non certo i Saraceni presi nel loro complesso. Ma supponiamo pure, per assurdo, che questa difficoltà sia superabile, ce n'è subito un'altra in seguito.

Questi « Iudei, Saraceni et Gentes », dunque, attribuiscono alle proprie insidie la rovina della Chiesa « in contrasto con gli Angeli che sono preposti alla nostra difesa »: accettiamo, per quanto convinca poco, l'idea di siffatto vanto, ma chi sono gli « angeli defensantes »? Non semplici angeli custodi perché, in mancanza di un complemento, paiono preposti alla « difesa », non dei singoli, ma piuttosto dell'intera comunità cristiana. Saliamo così in alto nella gerarchia,

e ci domandiamo: è accettabile, in un contesto già di per sé vacillante, introdurre una lotta, putacaso, di arcangeli contro Giudei e Saraceni in difesa della Sposa di Cristo? Se questa lotta ha da esserci, non avverrà piuttosto tra gli arcangeli e le potenze infernali che di Giudei e Saraceni si servono come di strumenti per le loro diaboliche insidie? Ed eccoci al diavolo cioè alla correzione di *Sd* « apostate » in luogo di « a potestate ». Paleograficamente non vi sono certo ostacoli maggiori che ad accettare la correzione « angulum » invece di « animum » come fa più avanti, quasi certamente a ragione, il M. In compenso tutto diventa chiaro anche senza ricorrere a S. Paolo, perché allora « potentes » va attribuito ad « apostate » usato come sostantivo e non più a « Iudei... »: forse i diavoli, in lotta con gli angeli per sovvertire la Chiesa, attribuiscono la sua presente rovina alle loro insidie. Nel 1314 Dante aveva da tempo la fantasia così colma di infernali diavolerie che l'immagine non ha bisogno di specifiche giustificazioni: a titolo di curiosità ricorderemo soltanto che se, spinto dal desiderio di intendere a fondo le *Lamentazioni* che gli stavano a cuore, come si sa, fin dalla morte di Beatrice, egli avesse letto il commento geronimiano a 1, 10, vi avrebbe trovato queste parole suggestive: « Principium ergo ruinae Jerusalem istud fuit quia misit hostis (Nabuchodonosor, vel Romanorum exercitus) manum suam et tulit omnia desiderabilia eius, hoc est regnum, sacerdotium, templum et civitatem. Spiritualiter hostis noster diabolus est qui quando mittit manum suam, hoc est operationem et suggestionem malignam, aufert virtutes bonaque opera quae designantur per desiderabilia Jerusalem et insuper in Babylonem, id est in confusionem, ducit nos, quod tunc pertulit Israel, vel quotidie patitur Ecclesia vel unaquaeque anima ».

Sd però non si accontenta di « apostate », ma corregge anche « potentes » in « Potestates ». Qui francamente mi par preferibile il « potentes » accettato dal M., anche se la lezione che ne viene sia forse, stilisticamente, più infelice e di quella di *L* e di quella di *Sd*. Se « potestates » fosse obiettivamente attestato, dovremmo ragionarci su, ma prima di imporcelo a sangue freddo non dobbiamo dimenticare che, in un discorso su angeli e demòni, « potestates » può assumere un significato tecnico e richiamarci ad un problema di angelologia che non pare il caso di dover introdurre: « apostate potestates » suggerisce infatti di identificare i diabolici insidiatori con i soli angeli decaduti dell'ordine delle « Potestà ».

3. — « Nec Oze presumptio, quam obiectandam *si* quis crederet quasi temere prorumpentem, me inficit sui tabe reatus; quia ille ad arcam, ego ad boves calcitrantes per avia distrahentes actendo ». Il « si » è aggiunta del M. perché « indispensabile per la costruzione » (p. 28 c. Cfr. p. 20). Io sarei invece d'avviso che, se ci fosse nel manoscritto, il « si » dovrebbe essere espunto: esso viene infatti a introdurre un periodo ipotetico senza apodosi. O non siamo forse di fronte ad un

comune congiuntivo potenziale? « Quis », nel senso di « aliquis », usato senza particella innanzi, è classico: non sono colpevole della presunzione di Oza che qualcuno potrebbe credere di dovermi rinfacciare. Si potrebbe, caso mai, dubitare della legittimità di « crederet ».

4. — « Nam et si latiale Capud pie cunctis est Ytalis diligendum tamquam commune sue civilitatis principium, vestra iuste censetur accuratissime colere ipsum, cum sit vobis principium civilitatis esse ipsum quoque ». Il M. traduce (p. 17): « Poiché se tutti gli Italiani debbono amare piamente il capo laziale come comune principio della loro civiltà, a buon diritto si riterrà che spetti soprattutto a voi il venerarlo con la maggiore devozione, appartenendo a voi (Romani) di essere anche lo stesso principio della civiltà ». L'interpretazione pare poco consona alla forma mentis filolosofico politica di Dante in quanto introduce nella sua concezione essenzialmente metastorica di Roma e della Romanità un elemento brutalmente storico: i presenti cittadini di Roma a cui viene assegnato non il compito di attuare la romana « civilitas » ma il privilegio di esserne essi stessi « principium ». Senza ricorrere alla correzione da tempo introdotta, « principium ipsius quoque esse », che il M., credo ragionevolmente, rigetta, c'è un modo assai semplice di rispettare la lettera del testo e lo spirito del poeta. Ragionando così: Roma « è » ed è « principium civilitatis »; tra gli Italiani e Roma non vi è rapporto di « essere » ma di « civilitas », quindi devono amarla non in quanto « è », ma in quanto è « principium civilitatis ». I Romani attuali, in quanto essi stessi partecipano della comune « civilitas », devono amare Roma in quanto suo « principium » e, in questo, sono sullo stesso piano degli Italiani (il che è rigorosamente dantesco); ma i Romani « sono » tali in quanto Roma « è », quindi devono amarla più degli Italiani, anzi, « accuratissime ». Per questa ragione « ipsum » è relegato in fondo alla proposizione invece di stare accanto a « principium ». Dicendo le cose in latino, potremmo esprimere il concetto così: « Latiale Capud quod Ytalis est principium civilitatis tantum, est vobis esse ipsum quoque ».

5. — « Erubescendum esse vobis dolendum quis dubitet? qui causa insolite sui vel solis eclipseos tum fuistis. Tu pre omnibus, Urse, ne degratiati college perpetuo remanerent inglorii et illi militantis ecclesie veneranda insingnia que, forsan non emeriti, sed immeriti, coacti posuerant, apostolici culminis auctoritate resummerent. Tu quoque, Transtiberine, sectator sanctionis alterius, ut ira defuncti antistitis in te velud ramus insitionis in trunco non suo frondesceret, — quod si triumphatam, Cartaginem nondum erueras —, illustrium Scipionum patrie potuisti hunc angulum sine ulla tui contradictione preferre ». Il M. (p. 17) traduce: « Chi dubiterà che specialmente voi dobbiate dolervi e vergognarvi, voi che foste la causa

di una così insolita eclissi di quel che può dirsi quasi il suo Sole (cioè il Papato)? Tu avanti tutti, Orso (fosti causa di ciò) perchè i colleghi degradati non rimanessero in perpetuo disonorati; ed essi, con l'autorità della sede apostolica, potessero riprendere le venerande insegne della Chiesa militante, che forse non avendo troppo bene meritato (di essa), ma (tuttavia) immeritevoli (dell'affronto subito) avevano, loro malgrado, deposte. E tu pure, o Trasteverino, fautore del secondo decreto di condanna, affinché l'ira del defunto Pontefice frondeggiasse in te come ramo d'innesto in un tronco non suo (chè, se Cartagine era stata abbattuta, non l'avevi ancora distrutta), potesti preferire questo angolo (di terra) alla patria degli illustri Scipioni, senza alcuna opposizione del tuo giudizio ».

Due rilievi preliminari di poco conto: « emereor » con l'accusativo nel senso di « meritare qualcosa » è classico, quindi non occorre sottintendere « di essa » che guasta l'andamento stilistico del periodo: « que » è accusativo insieme di « emeriti » e « posuerant ». « Degradati » è traduzione di « degratiati », ma la lezione del manoscritto è « degrattati »: la traduzione è ovviamente esatta, ma la correzione non pare felice, primo, perché muta sostanzialmente, senza visibile ragione, il suono attestato; secondo, perché, se la parola « gratia » è spesa ad assai buon mercato nei documenti papali contemporanei a Dante, non pare che dovesse sprecarla lui con altrettanta facilità visto che i provvedimenti contro i Colonna importavano non la perdita della « Gratia » ma solo della « gratia » papale: « degrattati » sarà da risolvere anche in latino « degradati ». Venendo all'essenziale, l'interpretazione del M. riposa su due presupposti: rifiuto della correzione « factionis », oggi per lo più accettata, e quindi accoglimento di « sanctionis », sulla fede del manoscritto, come lezione di per sé chiara; correzione di « animum » dato da *L* in « angulum », sulla autorità del Wenk e del Bertalot perché « animum » non dà senso. Accettiamo « angulum » a dispetto del manoscritto, dubitiamo di « sanctionis » accolto forse per rispetto soverchio. Naturalmente il M. non si trincera dietro l'autorità di *L*, ma, per spiegare e quindi difendere la lezione, mette in opera tutta la sua eccezionale preparazione di filologo e di conoscitore della storia di Roma e del Papato negli anni cruciali tra Due e Trecento.

Le osservazioni filologiche innanzitutto: *a*) fazione « poco si adatta ad indicare una parte del Sacro Collegio » (p. 16); *b*) « ' sanctionis ' ha tutta l'aria di essere la lectio difficilior nei confronti del supposto factionis. Infatti è più facile supporre che sāc-tōis sia stato letto erroneamente factionis, per l'attrazione della facile interpretazione, mentre è più difficile pensare che un primitivo factioniś, ch'era di per se stesso così facilmente intelligibile, si sia potuto mutare nella lezione sanctionis, di più difficile interpretazione » (ivi). Alla prima considerazione si può rispondere che si tratta di una lettera aperta di tono così vivace che « factio »

o « sanctio » ci cambiano poco: il Villani ricorrerà addirittura a espressioni come « scisma » e « sétte ». Alla seconda va obiettato che di lectio difficilior si potrà parlare, a rigore, solo quando « factionis » sarà attestato da un codice: per ora, non è che una ipotesi della critica. Inoltre, il concetto di lectio difficilior non è assoluto, ma sempre relativo alla cultura e agli interessi in genere del copista e se, per avventura, il codice adoperato dal Boccaccio venisse a dimostrarsi opera di giurista che copia parola per parola, « sanctionis » potrebbe divenire lectio facilior come « a potestate » in luogo di « apostate ».

Le deduzioni storiche sono estremamente più suggestive e quasi strappano il consenso. Nel 1314, il Sacro Collegio si riunisce a Carpentras per provvedere alla successione di Clemente V: i rapporti di forze sono tali che è chiaro a tutti il pericolo di una nuova vittoria francese e di un ulteriore potrarsi dell'esilio avignonese. Per spronare i cardinali italiani alla resistenza, Dante ricorda loro l'infamia del conclave di Perugia del 1305 in cui, per astuzia degli antibonifaciani capitanati da Napoleone Orsini (l'« Ursus » della lettera), e per poca accortezza di tre bonifaciani che concentrarono i loro voti su Bertrand de Got nella errata credenza che fosse nemico a Filippo il Bello, il francese riuscì eletto nonostante la fierissima avversione del vecchio e pur abilissimo Matteo Rosso Orsini. In tutta la faccenda il « Transtiberinus », cioè Iacopo Gaetano Stefaneschi, fedele di Matteo Rosso, candidato ad un certo momento del suo partito, aveva avuto parte non indifferente, ma, a cose fatte, aveva poi raggiunto docilmente il nuovo papa in Francia. La singolarità del Conclave sta nella divisione del Sacro Collegio in due parti perfettamente equilibrate e nella soluzione finale dovuta ad un errore di valutazione circa la persona del guascone da parte di una minoranza antifrancese. Quale la posta in gioco? La piena riabilitazione dei Colonna, oppure un rincrudimento della politica anticolonnese che con Benedetto XI, pur fedelissimo alla memoria di Bonifacio VIII, aveva subito una battuta d'arresto. Questo stato di cose risulta soprattutto dalle relazioni degli ambasciatori aragonesi e da un promemoria anteriore al conclave indirizzato da Matteo Rosso a papa Benedetto: testimonianze ampiamente esaminate dal M. in uno studio del 1954: *Il conclave di Perugia del 1305 e la lettera di Dante ai cardinali italiani*, in *L'Umbria nella storia, nella letteratura, nell'arte*, Bologna, 1954, p. 105 sgg. Perentorio il giudizio di un osservatore: « Tota discordia et divisio est quia una pars vult et dicit aperte quod Columpnenses restituantur, alia nullo modo » (Finke, *Acta Aragonensia*, I, p. 185); precisissime le intenzioni di Matteo Rosso come risulta da una frase che, così tradotta, gli viene attribuita: « Vul que tots sapiats ...que mentre yo sia viu, açi no aura papa sino aquell que yom pens, que sia de volentat de demanar e car vendre la preso de papa Bonifaçi, que yames aquesta esgleya no pot esser porgada de vituperi, tro aco sia punit, segons que deu » (ivi, III, p. 135).

Quali le deduzioni che il M. ne trae a favore di « sectator alterius sanctionis » riferito allo Stefaneschi ? A p. 15 egli commenta: « Secondo gli atti degli ambasciatori aragonesi appare ... certo che il cardinale Jacopo Gaetano Stefaneschi ... anche dopo il rifiuto della sua candidatura, da parte dei suoi avversari, e il ritiro di Matteo Rosso Orsini dal conclave, era rimasto il maggior rappresentante di quel partito che voleva ad ogni costo vendicare la cattura di papa Bonifacio e poneva, come condizione inderogabile per l'elezione del nuovo pontefice, la scelta di un uomo che fosse disposto a lanciare un secondo decreto di condanna, contro il diretto mandante dell'attentato di Anagni, contro, cioè, lo stesso Filippo il Bello. Appunto su questo particolare la lettera di Dante ci offre una testimonianza preziosa ». A p. 124 del suo articolo sul *Conclave di Perugia*, il M. si esprime in maniera un poco diversa: « La testimonianza di Dante ci attesta peraltro che la lotta che divampò nel conclave di Perugia del 1304-05, s'impegnò principalmente sulla questione della esplicita condanna del principale mandante dell'attentato di Anagni ». A questo punto osserviamo che la lezione « sanctionis » può essere accettata a cuor leggero e aggiunta come « documento » al dossier di Perugia se non si oppongono difficoltà di ordine linguistico e stilistico: siccome queste difficoltà, invece, come vedremo, ci sono, dobbiamo chiedere alla documentazione storica la prova che « fautore del secondo decreto di condanna », con riferimento al « principale mandante », cioè Filippo il Bello, rispecchia un fatto preciso e noto abbastanza perché Dante possa averne avuto verosimilmente notizia. Ed è su questo fatto preciso che l'argomentazione del M. non soddisfa: siccome « sanctio » è per lui pacifico, non ha ragione di preoccuparsi del fatto che, nel suo discorso, la lezione è assunta al tempo stesso come provata e come provante. Ora, badiamo, la lezione sarebbe a priori certa proprio soltanto se l'intenzione di colpire il mandante dell'attentato fosse esplicitamente testimoniata perché allora si sarebbe ingaggiata a Perugia una battaglia di tale gravità che tutti gli osservatori, Dante compreso, ne avrebbero avuto notizia. Siffatta esplicita certezza non c'è e non ci può essere perché una minaccia del genere, agitata come bandiera elettorale, avrebbe messo il conclave in tragiche difficoltà. È certo soltanto che il partito bonifaciano era ben deciso ad una politica di intransigenza verso i Colonna, i loro amici e sostenitori con sottintesi ma n o n p r e c i s a t i propositi antifrancesi. « Sectator alterius sanctionis » perde in tal modo quasi tutto il suo mordente, anche perché nel promemoria di Matteo Rosso si leggono frasi di questo genere che non paiono le più adatte a suggerirci un concetto così preciso come quello di « altera sanctio »: « Sciarra ex processibus habitis contra eum et suos complices est gravissimis penis constrictus per diversos processus diversis temporibus promulgatos et repetitos et de novo factos »; « Item, esto quod nullus hactenus per istam Ecclesiam contra dictum Sciarram factus fuisset, ipse Sciarra ligatus

est penis contentis in illa constitutione de penis que incipit Felicis recordationis Honorius» (Baluze-Mollat, *Vitae paparum aven.*, III, p. 9 sg.). Così stando le cose, se la lezione « sanctionis » non è esclusa, non ha neanche a suo favore alcun argomento perentorio tranne quello della sua obiettiva presenza in *L*. Il M. l'ha resa, diciamo, comprensibile, ma sarà solo un esame interno del testo che potrà dirci se debba accettarsi o respingersi.

Veniamo dunque al testo. Incappiamo subito in una grossa difficoltà, perché, così com'è, il discorso da « Tu quoque » a « preferre » non sta in piedi. Sullo stile della lettera il M. ha osservazioni finissime ed è appunto partendo da esse che noi osserviamo: l'apostrofe « Tu pre omnibus, Urse... » è costituita da due proposizioni finali rette da un sottinteso « causa... eclipseos... fuisti »: nel testo accolto dal M. la seconda apostrofe non fa più perno su « causa fuisti » (che si deve sottintendere per forza perché è esplicito nella forma plurale « fuistis » che comprende necessariamente e l'Orsini e lo Stefaneschi), ma su « potuisti » e si riduce a questa banale constatazione: « Tu anche, o Trasteverino, hai potuto preferire ». La quale constatazione è, stilisticamente, così assurda che il M. stesso, quando abbandona il forzato equivoco della traduzione letterale, spiega: « E tu pure *che*... » (p. 8). Finché in luogo di « angulum » si leggeva « animum », il discorso era tutto così problematico che la necessità di un « qui » poteva anche sfuggire: accettato l'emendamento, bisogna avere coraggio fino in fondo e inserire il relativo da qualche parte. Inserire dove? Dopo o prima di « sectator alterius sanctionis »? o anche semplicemente prima di « illustrium »? Dipende dalla soluzione in un altro problema. Si possono infatti dare del periodo due interpretazioni del tutto diverse a seconda che si considera l'espressione come un inciso oppure come parte integrante di una parentesi più ampia che si estende fino a « nondum erueras » compreso. L'interpretazione del M. parte da questa seconda ipotesi: « Tu... che, mentre dovevi attuare il proposito di Benedetto XI di colpire con un secondo decreto di condanna Filippo il Bello, ti acconciasti a preferire questo angolo di terra alla patria degli Scipioni » (p. 8). Ma il conto, ancora una volta, non torna: difatti, accomunati Napoleone Orsini e lo Stefaneschi nella comune responsabilità (« causa... fuistis ») e impostata la prima apostrofe sulla causa finale dell'atteggiamento dell'Orsini (« ne... remanerent inglorii »; (ut) insignia... resummerent »), visto che proprio all'inizio della seconda sta un « ut » (« ut... frondesceret »), noi dobbiamo cercare, appena possibile, di attribuirgli una funzione analoga a quella che hanno i precedenti « ne » e « ut », e cioè di introdurre il fine perseguito dallo Stefaneschi. Allora l'interpretazione viene ad essere la seguente: « Tu anche, o Trasteverino... (il quale), affinché l'ira del defunto pontefice mettesse fronda in te come ramo d'innesto in tronco non suo (perché sapevi che se Cartagine era vinta tu non l'avevi ancora distrutta), hai potuto preferire, senza fare alcuna resistenza, questo

angolo alla patria degli illustri Scipioni ». Questa traduzione, oltre le evidenti ragioni stilistiche, ha dalla sua parte chiare ragioni storiche. La partita al conclave di Perugia era stata vinta dagli antibonifaciani perché, è il M. a spiegarcelo, « Pietro Ispano, Francesco Caetani e Leonardo Patrassi avevano rivolto la loro attenzione sull'arcivescovo di Bordeaux, Bertrand de Got che si credeva favorevole a papa Bonifacio, poiché, di fronte a Filippo il Bello, aveva tenuto un atteggiamento abbastanza fiero » (*Il conclave* cit., p. 113). È una circostanza che non occorre ricavare da documenti riservati, sarà infatti nota al Villani il quale ci ricamerà su insistendo addirittura sulla necessità di ravvicinare il guascone al re puntando sulla sua vanità e sulla sua ambizione (ivi, p. 114), tesi che si spiega assai bene confrontandola con le notizie di Raimondo de Entiença in Finke cit., I, p. 189 sg.

Che cosa si proponevano dunque i bonifaciani che diedero il loro voto a Bertrand de Got se non di far riuscire uno che giudicavano favorevole ad una politica avversa ai Colonna e, almeno entro certi limiti, a Filippo il Bello? Dante attribuisce allo Stefaneschi, se non la colpa di essersi comportato allo stesso modo, la colpa almeno di aver fatto lo stesso calcolo e di essersi accodato perciò, sia pure a elezioni avvenute, al nuovo papa: tu hai preferito quest'angolo, nell'illusione che la tua ira anticolonnese riuscisse a trionfare grazie all'appoggio di Clemente V, senza ricordarti che chi vuol distruggere Cartagine (cioè i Colonna) dopo averla vinta, deve star di casa a Roma, come gli Scipioni, non ad Avignone!

E « sectator sanctionis alterius »? Staccato dall'« ut » che non gli appartiene, resta quello che è sempre stato, un inciso per qualificare il Trasteverino e chiarire in apertura di periodo che egli è « seguace » dell'altro partito, cioè « sectator factionis » non « sanctionis », perché — e questo, dopo quelli che precedono, è l'argomento risolutivo — « sectator » (*a* « sectari ») significa sì « fautore » ma nel senso di « seguace », cioè di fautore di una cosa che c'è, non di una che si sta preparando. Fautore di una « sanctio » che ci fosse stata, non certo di una che, riferita a Filippo il Bello, nella migliore delle ipotesi, era solo nella testa di Matteo Rosso Orsini e di pochi suoi intimi collaboratori. Tutte le regole hanno le loro eccezioni e potrà anche non essere difficile additarmele: resta comunque indubitato che in questo senso soltanto « sectator » è usato da Dante: *De vulgari eloquentia*, I, 12, 5; II, 6, 8: « avaritie », « ignorantie sectatores ».

GUSTAVO VINAY.

LE POSTILLE DI DIDIMO CHIERICO AL « VIAGGIO SENTIMENTALE »

È significativo che Michele Leoni, nell'articolo che il Foscolo stesso suggerí e rivide prima della stampa (1), volle dire che alla lettura e rilettura del *Viaggio sentimentale* « ebbe a stimolarlo grandemente la sensatezza e il brio delle note », aggiungendo che esse sole « basterebbero a dare un'idea del carattere di Didimo » (2); eppure, queste singolari note sono state diversamente valutate dai critici che le hanno studiate in particolare, preoccupandosi piú di discutere sulla loro maggiore o minore originalità che di definirne chiaramente il carattere. Il Rabizzani, nel suo bel libro sulla fortuna dello Sterne in Italia (3), dopo aver decisamente confutata l'assurda tesi del Tommasini-Mattiucci, secondo cui il Foscolo avrebbe tradotto il *Viaggio* dal francese e non dall'inglese, sostenne che un « plagio » (4) egli fece stendendo il commento, che, nonostante la pretesa di far cosa originale, avrebbe desunto dall'ignoto ma scrupoloso Paulin Crassous (5), e concludeva: « che cosa il Foscolo ha di suo nelle note? Ben poco, come si è visto, anzi quasi nulla » (6). Di contro, Luigi Berti ha rivendicato un'assoluta originalità: « è chiaro che la questione del plagio è da scartarsi a priori, sia perché le note sono spesso suggerite o determinate da una stessa circostanza del testo, sia perché quando la nota foscoliana coincide con quella del Crassous, per un riferimento assai facile, se ne allontana sempre per un gusto e per un dosaggio di sfumatura, che risponde perfettamente alle esigenze straordinarie dello stile di Didimo e al suo magnanimo piglio » (7); e ciò in parte è vero, se non che quale fosse questa originalità, quale questo stile il Berti non è arrivato a dire, ché il contenuto del suo capitolo non va molto

(1) È nota la lettera del F. al Leoni dell'11 agosto 1813 (*Ed. Naz.*, XVII, *Ep.* IV, p. 321-22).

(2) V. *Giornale Enciclopedico di Firenze*, V, 1813, p. 199.

(3) G. Rabizzani, *Sterne in Italia — Riflessi nostrani dell'umorismo sentimentale*, Roma, Formìggini, 1920.

(4) Il cap. V s'intitola appunto *Un plagio del F.* (pp. 79-91).

(5) *Voyage sentimental de Sterne, suivi des Lettres d'Yorick à Elisa, Traduction nouvelle Par Paulin Crassous, Accompagnée des notes historiques et critiques.* À Paris, chez Didot, an IX (1801). Sono tre piccoli tomi in-24°, l'ultimo dei quali contiene le note: da questo sono desunte tutte le nostre citazioni.

(6) *Op. cit.*, p. 90.

(7) L. Berti, *Foscolo traduttore di Sterne*, Firenze, Edizioni di Rivoluzione, 1942, p. 147-8. Il cap. V è intitolato *Confronto delle note del Crassous con quelle del F.* Spiace soprattutto in questo libro il tono della polemica.

al di là dell'intento polemico, preoccupato com'è di rifiutare categoricamente la tesi del Rabizzani, che pure era sorretta da una precisa documentazione.

Ha ridotto la questione in giusti termini il Fubini, che, tracciando la storia di Didimo Chierico, ha rivelato come il Foscolo sentisse fin dal primo momento il bisogno di aggiungere alla sua versione « qualcosa di originale, che fosse quasi un piú esplicito segno della sua presenza, sottintesa, per cosí dire, in ogni pagina dell'opera tradotta » (1), precisando che « questo intento si scorge nelle note », le quali « per il loro contenuto d'informazione sono desunte e talvolta riportate da un altro commento »: « ad attribuire quelle note a un personaggio e a comporre poi di quel personaggio un ritratto, deve aver contribuito l'esempio del suo autore, di quel personaggio di Yorick, che è e non è lo Sterne, e molto pure quell'apparato di biografie, apografi, lettere sterniane che corredava nel volume inglese il testo del *Sentimental Journey* e che gli deve aver suggerito di fare qualcosa di simile per presentare il traduttore » (2).

Il Foscolo, dunque, aveva sempre pensato a quelle note, fin dal 1806: dapprima, sappiamo, avrebbero dovuto contenere un po' le sue fantasie ed i suoi ricordi di Francia, diventando egli quasi la controfigura del viaggiatore sentimentale, poi invece si sarebbero dovute attribuire a un Nathaniel Cookman (3), ed infine, come risulta dalla prima redazione completa del *Viaggio* a noi giunta (4), sarebbero state semplici schiarimenti del testo, citazioni bibliche e linguistiche, osservazioni di costumi; questi pochi appunti però, che si leggono nel manoscritto, sebbene non sembrino nulla piú che brevi noterelle stese in una forma impersonale, come quelle di un erudito chiosatore, per alcune particolarità ci fanno capire che il Foscolo pensava ancora ad un progetto più ambizioso: due passi ricopiati dal *Vocabolario cateriniano* del Gigli (una citazione dagli *Strambotti de' Rossi*, alla voce *ponto*, e la notizia sulle tasse canoniche ai balli di maggio, alla voce *presta*) e qualche curiosità (l'uso di allevare i nani ai tempi

---

(1) *Storia esterna di Didimo Chierico* in *Foscolo minore*, Roma, Tumminelli, 1949, pp. 125-64; il luogo cit. è a p. 127.

(2) *Op. cit.*, p. 132; in nota il Fubini aggiunge: « il Berti che insiste sul carattere foscoliano delle note le quali formerebbero un tutto inscindibile con il *Viaggio* e con la *Notizia*, non pone mente che il giudizio di plagio, che il Rabizzani ebbe a dare, si riferisce unicamente alle note informative ».

(3) La storia di queste intenzioni è chiaramente tracciata dal Fubini nel saggio cit., sulla base di due lettere del F.: ad Amélie Bagien (*Ed. Naz.*, XV, *Ep.* II, p. 85 segg.) e a Nicolò Bettoni (ibid., p. 106-7). È da notare che, quando apparve il saggio del Fubini, non era ancora uscito l'epistolario nell'Ediz. Naz.: per questo, sulla scorta del Chiarini, vi si parla di due lettere alla Bagien, mentre ora il Carli ha dimostrato trattarsi di due redazioni di una sola lettera (*Ed. Naz.*, XV, loco cit., nota).

(4) Nel vol. V dell'Ed. Naz. il Fubini ha dato un saggio di questa redazione; il ms. si trova nella Bibliot. Marucelliana di Firenze.

d'Elisabetta, i libertini ovverossia « viaggiatori de' vis-à-vis », i cicisbei, i brogli di Voltaire contro Shakespeare) denotano il desiderio di allargare la trama del commento, mentre quest'altra singolare postilla, che poi verrà ripresa altrove ed in altro modo nel testo definitivo, ci fa sentire quanto vivo fosse il bisogno del Foscolo di introdurre la sua persòna accanto a quella dell'autore tradotto:

« Amicissimo Yorick; tu mi hai fatto entrare in capo assai cose che non mi sarebbero entrate mai né piaciute: ma questo tuo confronto tra un appiccato e un innamorato non m'entra: e potevi anche lasciar andare quella freddura » (1).

In questo senso agirono come uno stimolo sulla fantasia del Foscolo e gli fornirono una traccia costante per tutto il suo commento le note del Crassous, che tra le notizie storiche e linguistiche e le delucidazioni del testo si compiaceva di inserire anche le sue personali considerazioni sui ragionamenti sterniani e sui costumi francesi: la trovata geniale del Foscolo fu di « attribuire quelle note a un personaggio », di dar vita attraverso esse a Didimo Chierico, arrivando cosí ad incarnare in una figura quell'atteggiamento di distacco dalle traversie della vita, che, quasi un segno della serenità raggiunta con la poesia, aveva sempre cercato di contrapporre alla disperazione di Jacopo Ortis (2), e del quale si possono trovare i precedenti in piú luoghi dell'epistolario e delle opere. Soltanto ora quel personaggio, al quale vagamente pensava fin dal 1810 (3), appare in primo piano, come invitato dal parroco inglese, e tra le pieghe di quel « gracile testo » trova se stesso, e fa valere la sua personalità: chi meglio di lui avrebbe potuto commentare le bizzarrie di Yorick? In questo modo il Foscolo allontana da sé la pedanteria del commento alla *Chioma di Berenice* e fa sí che quella che allora era stata una giusti-

---

(1) Questa nota è riportata, insieme con alcune altre, dal Fubini, nell'introduzione al vol. V dell'*Ediz. Naz.*, p. XL. Mentre nella redazione manoscritta è riferita al cap. XLIII, nel testo definitivo si ravvisa verso la fine di una nota al cap. VII: « E Yorick si diletta di sí fatti frizzi ed equivochi; cosí al principio di questo proemio nominando i *peripatetici* allude agli uomini che vanno attorno perpetuamente. Ma perché a me queste freddure non piacciono, e all'autore piace che chi legge le indovini da sé, io le traduco a mio potere senza far troppe chiose sovr'esse » (p. 50; tutte le citazioni del *Viaggio*, della *Notizia*, delle *Lettere*, si intendono da qui in avanti sempre riferite al vol. V dell'Ed. Naz.).

(2) « La figura, accennata piú che disegnata, di Didimo venne invece a soddisfare, in parte almeno, quella antica aspirazione (*che si avvertiva nel « Sesto tomo »*), ad adempiere il compito suo di essere il fratello maggiore o minore di Jacopo, l'*alter ego* del F. piú maturo e piú savio »; « Didimo è l'anti-Ortis, o per meglio dire l'Ortis sopravvissuto, divenuto letterato, traduttore, commentatore, meglio disposto alla indulgenza verso sé e verso gli altri, ma con nell'animo integri gli ideali e i sentimenti di un giorno » (FUBINI, *Storia esterna cit.*, p. 134 e 135).

(3) Cosí risulta dalla minuta di una lettera al Guillon del 15 giugno 1810, riportata dal Fassò in una lezione non del tutto esatta nel vol. VIII dell'Ed. Naz.; cfr. vol. III dell'Ep. (*Ed. Naz.*, XVI, p. 414 segg.).

ficazione aggiunta all'ultimo momento, l'esser ricorso all'erudizione per prendersi gioco degli eruditi, risponda qui ad una ragione interna dell'ispirazione, e risulti perfettamente coerente con il carattere di Didimo ed il suo disprezzo per i letterati: facendo, per cosí dire, del Crassous e di Didimo una persona sola, toglie quanto poteva esserci di troppo pesante nella sua erudizione, la rende singolare e piacevole, ne trae il pretesto per una serie di garbate variazioni sul testo sterniano, che spesso si presentano con la grazia di quadretti di vita settecentesca (1).

Qualcosa di piú, quindi, del semplice « contenuto d'informazione » derivò il Foscolo dal commentatore francese: l'occasione, la guida direi, per un continuo esercizio d'arte, che, come è stato notato, si intona perfettamente alla mirabile prova della traduzione.

In diverse note è facile vedere come il Crassous arrivi a trasfigurarsi in Didimo; per esempio, nel cap. L, dove Yorick spiega all'urbanissimo Conte che l'eccessiva *politesse* dei francesi può talvolta cancellare le loro singole individualità, come accade delle monete che per troppo uso si consumano, cosí annota il Crassous:

« La comparaison des shillings et des médailles est une des plus belles et des plus justes que je connaisse. Sterne se plaint souvent et en termes très forts de la monotonie du caractère français: ' I believe the ground-work of my ennuy is more to the eternal platitude of the french character — little variety, no originality in it at all — than to any other cause — for they are very civil — but civility itself in that uniform wearies and bothers one to death '. Lett. XXXII, etc. L'abbé Delille, dans son Épitre sur les Voyages, après avoir fait l'éloge de l'originalité des Anglais, ajoute:

' Et nous qui, pour nos mœurs remplis d'idolâtries,
Aimons trop nos foyers, trop peu notre patrie,
Par des usages vains sans cesse maîtrisés,
Jusque dans nos plaisirs toujours symmetrisés,
Innombrable famille en qui tout se ressemble,
Dans un cercle ennuyeux nous tournons tous ensemble '.

Cette uniformité de caractère, vraiment soporative, est due surtout au faux principe adopté généralement en France qu'*il faut être comme tout le monde* » (2).

Di questa nota il Foscolo trascura soltanto l'apprezzamento iniziale e mette in rilievo gli elementi piú caratteristici, conferendole un tono nuovo:

---

(1) Il Momigliano, parlando della versione del *Viaggio*, osserva che « ci voleva lo Sterne per farci capire quanta simpatia e quanta comprensione avesse il F. per la grazia settecentesca, quanta capacità di trasportare nella nostra letteratura le essenze piú squisite del secolo » (*F. e Sterne*, in *Studi di poesia*, Bari, Laterza, II, ed. 1948, p. 133).

(2) Cr., pp. 218-9; i corsivi sono del Crassous.

« ' La radice della mia noia sta nella sempiterna affettazione del francese carattere - varietà poca - originalità nessuna - sai tu perché? - sono troppo creanzati - ma la creanza vela le qualità schiette dell'uomo, e addormenta l'altrui spirito a morte '. Lettere di Sterne XXXII. — Ed ecco un passo di Didimo, che scriveva trenta e piú anni dopo: ' Volendo seguire i tre savi consigli di *parler bas - paroître doux - et d'être comme tout le monde* (consigli che in Francia ogni buona madre suol dare col latte a' suoi figli), ho costretta a sforzi impossibili la mia natura, e mi vidi ridotto all'agonia: onde perché io voleva ad ogni modo essere seppellito in Italia, ho rifatto, benché con mio rincrescimento e di crudo verno, il cammino delle Alpi '. — Inoltre Didimo assegna una strana ragione del parlar a voce alta degl'Italiani, ed è: ' Che noi abitiamo in case assai grandi '. *Liber memorialis*, lib. III, n. 39, dove leggonsi in nota i seguenti versi francesi:

Par des usages vains sans cesse maîtrisés,
Jusque dans nos plaisirs toujours symmetrisés;
Innombrable famille en qui tout se ressemble,
Dans un cercle ennuyeux nous tournons tous ensemble.
Delille, *Épître sur les voyages*:

e parla de' suoi » (1).

Innanzi tutto osserviamo come è tradotta la citazione dello Sterne, collocata subito all'inizio, con un rilievo che nel commento francese non aveva: non più il probabile *I believe*, ma un piglio sentenzioso, segnato dalla posizione della parola *radice* (*ground-work*) e dell'aggettivo *francese* (*french character*, ma un ben diverso valore ha l'anticipazione dell'aggettivo in inglese e in italiano), dal *sempiterna* (*eternal*), dalla collocazione chiasmatica rispetto a *francese* di *poca* e *nessuna*; poi la frase assume un tono garbatamente malizioso: ad una troppo seria comparativa (*more... than...*) è sostituita una semplice confidenziale interrogativa (*sai tu perchè?*), è soppresso il nesso causale *for*, il severo *very civil* si trasforma nell'espressione bonaria e familiare *troppo creanzati*, che spicca al centro della frase e tanto piace al traduttore, che insiste sopra di essa (*ma la creanza...*); infine, ritorna il fare sentenzioso dell'inizio: *in that uniform* si svolge in una proposizione (*vela le qualità schiette dell'uomo*), e le ultime parole sembrano riecheggiare espressioni bibliche (*addormenta l'altrui spirito a morte*). Il medesimo procedimento stilistico della versione del *Viaggio* (si noti tra l'altro la vivace spezzatura del periodo ottenuta con un uso sapiente della lineetta) toglie al passo sterniano il carattere di citazione, e noi, piú che a una lettera dell'autore inglese, siamo portati a pensare a quel *Liber memorialis*, che vien citato poco dopo. Ma non basta, ché Didimo, procedendo, fa propria la considerazione finale del Crassous, che cercava di giustificare ad un tempo il giudizio di Yorick e il contegno dei francesi: il Chierico ha speri-

(1) E. N., pp. 132-3.

mentato di persona quell'educazione, e ne sa qualcosa (il *faux principe* diventa i *tre savi consigli* (1), e il *vraiment soporative, mi vidi ridotto all'agonia*!), tanto che, per non essere seppellito in terra straniera (sopravvive pur sempre qualcosa di Ortis), ha dovuto valicare le Alpi *di crudo verno*; le poche parole del Crassous hanno cosí saputo ravvivare la fantasia del Foscolo, che su di esse ha ricamato questo quasi elegiaco ricordo, appena venato di umorismo, in gara con l'autore inglese. Di qui alla citazione diretta della vagheggiata autobiografia il passo era breve, ed anche il riferimento ai versi del Delille, con l'ammiccante commento finale (*e parla de' suoi*), viene ad aggiungere un ultimo tocco a questa prova della pseudo-erudizione di Didimo, a cui è stata offerta un'allettante materia per le sue divagazioni.

Nel cap. X, dove Yorick contempla il ritratto ideale da lui stesso creato della donna appena incontrata e confessa che la sua fantasia « si compiaceva dell'adottata sua diva, quanto se si fosse tuffata per essa nel Tevere », leggiamo nel testo francese questa nota:

« Le Tibre traverse, comme on sait, la ville de Rome. Les barbares qui l'ont si souvent saccagée, ont jeté dans ce fleuve beaucoup de statues entières ou mutilées, d'où on les retire journellement. Les antiquaires à qui on les montre ne manquent pas de leur donner le nom de quelque divinité, quoique souvent ils ne s'appuient pour cela sur aucun autre fondement que sur leur imagination. C'est à quoi Sterne fait, je crois, allusion dans ce passage » (2).

Leggendo l'analoga nota foscoliana si direbbe che nessun altri che Didimo possa averla immaginata: egli, traducendo il testo sterniano, ha maliziosamente indovinato il doppiosenso che poteva essere e (come è piú probabile) non essere in quella frase; il Crassous allora diventa un casto lettore (*C'est à quoi Sterne fait, je crois, allusion... Ma i lettori casti crederanno ch'egli piú veramente alluda...*), a cui contrapporre il lettore meno ingenuo, che del suo proprio gusto licenzioso vorrà far colpa al povero Yorick (3). Ma qui si sofferma un istante, e nel ritrarre l'oggetto della fantasia di questo lettore, il Foscolo dimentica il tono bonariamente moraleggiante con cui aveva

---

(1) Notiamo anche che il F. cita i tre principî in francese, con un effetto pittorico analogo a quello ottenuto con l'introduzione di parole straniere, soprattutto francesi, nella traduzione (v. FUBINI, *Ed. Naz.*, V, p. XLIX, n. 2).

(2) CR., p. 69.

(3) Anche altrove Didimo si rivela pronto a rispondere all'invito del Crassous a soffermarsi su questi doppisensi; cosí nel cap. XXXIV, dove Yorick e la merciaia parlano del guanto che non vuole infilarsi: « Le sens de l'auteur est que dans les occasions où quelqu'un se permet une expression équivoque, comme il vient de faire lui-même dans le paragraphe précédent - *It would not alter the dimensions - It will not do* - celui qui par son regard annonce qu'il a saisi l'équivoque est aussi coupable que celui qui se l'est permise. Dans ce cas-là, une personne honnête doit feindre de ne pas entendre » (p. 160); « Pare che Yorick e la bella merciaia, parlando insieme della dimensione de' guanti, sottintendessero qualche frascheria poco modesta, e si guardassero con quella inconsiderata malizia » (p. 96).

incominciato, e con lui vagheggia le leggiadre immagini dell'ode giovanile e del primo frammento composto per le *Grazie* (*Tal nel lavacro immersa...*; *Guardò Tiresia giovinetto i fulvi Capei di Palla...*): cosí è tutta questa perfetta versione, ché, dove sembra che Didimo stia per forzare la mano al suo creatore, appare la piú grande poesia.

« A chi per propria discolpa taccia di licenziosa la fantasia del povero Yorick, parrà qui ch'ei mirasse la sua nuova diva senz'alcun velo come Pallade e Diana furono già vedute dalle fantasie dei poeti ne' lavacri de' fiumi. Ma i lettori casti crederanno anzi ch'egli piú veramente alluda alle fantasie innocenti degli antiquari, i quali assegnano un nome d'eroina o di diva a ciascheduna di quelle statue sommerse dall'ignoranza de' barbari e dallo zelo de' cristiani nel Tevere, e dissotterrate a' dì nostri » (1);

il tono impersonale, cronachistico, del Crassous (*Le Tibre traverse... Les barbares... ont jeté... Les antiquaires « à quoi on les montre » ne manque pas de leur donner le nom...*) è ravvivato dall'umorismo sentimentale di Didimo, che dà un ultimo tocco alla sua nota, rivolgendo uno sguardo di simpatia agli antiquari ed alle loro *innocenti fantasie*: di fronte a quei cristiani, audacemente associati ai barbari, essi sembrano tanti Don Chisciotte pateticamente affezionati ad un mondo perduto (2).

Altre volte il Crassous offre a Didimo l'occasione per continuare, con un fare piú distaccato, la polemica contro i letterati; ricordiamo l'audace avventura di Yorick con madame de Rambouillet, nel cap. XXXVII, che si chiude con l'allusione alla sacra fonte di Castalia; il Crassous annota:

« ... Suivant la fable, cette Castalie était une nymphe aimée d'Apollon, métamorphosée par lui en fontaine. Elle était consacrée aux Muses, et avait la vertu d'inspirer le Génie de la poésie à ceux qui buvaient de son eau. C'est sans doute le grand éloignement et les dangers du voyage qui empêchent quelques-uns de nos poètes d'aller boire de cette eau » (3).

Il velato rimprovero che il Crassous muove ai poeti francesi è un invito per il Foscolo a fare altrettanto contro i nostri, accentuando il tono ironico con la trovata dell'accenno scherzoso ai lettori di papiri (ovverosia ai pedanti eruditi):

« *Castalia* fu ninfa amata da Apollo, convertita in fonte, e consacrata alle Muse; ma chi ha letto i papiri recentemente scoperti in

---

(1) E. N., p. 56.

(2) Sappiamo che « oltre la Bibbia... Yorick meditava assiduamente e imitava il Pantagruelismo, Shakespeare, Don Chisciotte, e Montaigne... « (p. 91); nel donchisciottismo di Didimo Chierico si sente anche il riflesso di un atteggiamento frequente del F., che nelle *lettere* e nei *sermoni* si chiamava talvolta Ugo Chisciotte.

(3) Cr., p. 176.

Napoli, dice: ' Che alcuni sacerdoti eletti alla custodia di quella fonte divina la intorbidarono con sacrifici di sangue e con fattucchierie sacrileghe, sperando vanamente di trovar l'oro che essi credevano commisto in quell'acque ' » (1):

ne risulta una nota che ci ricorda il *Ragguaglio d'un' Adunanza dell'Accademia de' Pitagorici* (« ...finché vedremo che i letterati faranno da sacerdoti di Muse arcane in tempio a porte chiuse... »); e il *Ragguaglio*, in verità, sembra continuare in molte di queste postille di Didimo, che non si lascia sfuggire nessuna occasione per insistere nella sua polemica, lo inviti il Crassous ad indugiare su alcuni particolari e trarne pretesto per allusioni satiriche (come alla fine del cap. LXI, dove, mentre il commentatore francese si dilunga a spiegare che cos'è l'adulazione, il Foscolo laconicamente osserva: « Leggi la *Storia delle Accademie* » (2)), o trovi egli stesso gli spunti per ironizzare contro grammatici, eruditi, letterati, « maestri *suoi* » (3).

Ancora desume il Foscolo dal Crassous per la maggior parte, come il Rabizzani ha dimostrato, la citazione di numerosi versetti biblici, che per un attento commentatore dell'opera dello Sterne è quasi d'obbligo ricordare (« Ma qui e altrove s'è letteralmente tradotta la Bibbia inglese, di cui pare che l'autore siasi sempre valuto » (4)); ma poiché noi sappiamo che Didimo « non rileggeva da capo a fondo fuorché la Bibbia » (5), a lui siamo portati ad attribuire il ricordo di quei versetti, come un segno della sua costante presenza accanto all'autore inglese, ed essi quindi non sono piú cosa arida come nel commento francese: ad essi il Foscolo aveva già pensato fin dalla prima redazione, ma soltanto ora può riferirli e moltiplicarli con disinvoltura, raccogliendoli attorno al suo personaggio, un Chierico che ha molto in comune con il suo modello Yorick. A questa interpretazione ci guidano poi alcune di queste stesse note, nelle quali è volutamente sottolineata la dimestichezza di Didimo col testo sacro:

« Come accada che tanto a buscare quanto a non buscare regali *torni tutt'uno*, nessuno de' matematici, co' quali mi sono consigliato, ha saputo spiegarmelo. E forse l'autore vorrà dire ' che se nell'ac-

---

(1) N. 2, p. 105.

(2) N. I, p. 153; il motivo dell'avidità dei letterati ritorna più volte in queste note. Ancora un accenno diretto all'Accademia nella n. 2, p. 96. È caratteristico anche questo stile laconico, con il quale Didimo sintetizza e rende piú efficaci le note del Crassous (v. p. es.: n. 1, p. 116 e Crassous p. 190; n.1, p. 73 e Crassous p. 112-3-4).

(3) Si vedano le note seguenti: n. 1, p. 70; n. 2, p. 71; n. 1, p. 79; n. 2, p. 93; n. 1, p. 103; n. 2, p. 129.

(4) E. N., p. 57; altrove (n. 1, p. 129) Didimo richiama l'attenzione sulla differenza fra la volgata inglese, di cui lo Sterne si valeva, e quella latina, da lui citata, ma questa osservazione, nel medesimo luogo, è già tale e quale nella prima redazione (ms. cit., p. 142r.), ed è essa pure desunta dal Crassous (p. 213-4).

(5) *Ib.*, p. 180.

cettar mancie può starci il *tant mieux*, nell'accattarle può starci il *tant pis* '. — Mà fors'anche m'inganno, da che neppure i letterati maestri miei, a' quali l'ho detta, hanno potuto accomodarsi a questa interpretazione, ch'io trovo ad ogni modo santificata dalla divina parola: *Ignis devorat tabernacula eorum qui munera libenter accipiunt.* Job. 2a » (1).

« Il testo: *Non ho aperto l'uscio de' miei labbri*, ed è frase del salmo CXL, 3: *Pone ostium labiis meis.* Ma perché non mi pare che suoni bene in italiano, l'ho mutata con la frase equivalente dell'Ecclesiastico: *Quis dabit ori meo custodiam, et* labiis meis signaculum *certum?* Cap. XXII, 33 » (2).

« Mi fa meraviglia che Yorick non si ricordasse del re David: *Et David saltabat totis viribus ante Dominum - Et omnis Israel ludebant coram Domino in omnibus lignis labrefactis, et citharis, et lyris, et sistris, et cymbalis - Et vidit regem David subsilientem et saltantem coram Domino.* Reg., lib. II, cap. VI » (3);

quell'addurre la Bibbia a sostegno delle proprie interpretazioni e della propria versione (nella quale, sappiamo, si sente più volte l'influsso dello stile del testo sacro (4)), non è forse un nuovo segno dell'originalità del personaggio?

Alla stessa maniera il Foscolo riesce ad imprimere la sua originalità a quelle note, che necessariamente sarebbero state aride e noiose e che non potevano mancare in un commento volto anche a rendere piú chiaro il non facile testo: certa nuova vivacità ce le rende di tanto piú piacevoli di quelle del Crassous, al quale pure spetta il merito di aver costretto il Foscolo a fermarsi su quei particolari. Sono a volte spiegazioni del senso generale del testo, come, nel cap. VII, a proposito dei viaggiatori stranieri:

« E' vuol dire che quei del paese daranno ad intendere al viaggiatore tutto quello che essi vorranno — ma non crederanno a tutto quello ch'egli dirà — e però per conversare con men diffidenza, egli si andrà ricoverando nella compagnia de' viaggiatori suoi concittadini » (5),

dove basta quel *daranno ad intendere* (*qui lui donneront de fausses notions*), quel *si andrà ricoverando nella compagnia* (*il « prendra le*

---

(1) N. 1, p. 70.

(2) N. 2, p. 154.

(3) N. 2, p. 166. V. anche n. 1, p. 124.

(4) A questa familiarità del F. con la Bibbia accenna il Fubini nell'introduzione cit., p. XLVI-VII.

(5) *Ib.*, p. 48; Crassous: « ... Le sens général du passage est que l'homme qui s'expatrie ne connaissant ni les usages ni la langue du pays qu'il parcourt, peut rarement observer et voir par lui même; qu'ainsi il sera forcé de s'en rapporter aux autres qui lui donneront de fausses notions sur ce qu'il cherche à savoir, qui lui diront même autre chose que ce qu'il leur demande, en sorte qu'il n'est pas mal-aisé à quelqu'un qui a un peu de sagacité, d'imaginer le parti que prendra notre voyageur... il *prendra le parti* de ne fréquenter que ses compatriotes, d'où il résulte qu'il eût beaucoup mieux fait de rester chez lui » (p. 45-7).

parti » *de ne fréquenter que...*), l'introduzione della lineetta, per rappresentarci con bonaria canzonatura quel povero ingenuo turista; o come, nel cap. XXX, a proposito della difficoltà di segnalarsi presso i ricchi:

« Intendi: Che se tu sei povero e vano, non dei gareggiare pubblicamente co' ricchi, bensí comperarti la loro privata conversazione a prezzo d'ossequio, da che, malgrado il tuo ingegno, non si degneranno di stare mai teco a tu per tu. — Ma l'autore al cap. LXII ti spiegherà piú liberalmente questo periodo alquanto enigmatico » (1);

dalla nota francese, sintetizzata, è così ricavato un vero e proprio quadretto di costume (notiamo la ricercatezza dell'espressione: *povero e vano, comperarti la loro privata conversazione, stare mai teco a tu per tu*). Sono altra volta vere e proprie note lessicali, che Didimo rende caratteristiche o col far sentire la sua impazienza dell'erudizione:

« *Lack-a-day-sical*: mosaico di quattro parole inventato dall'autore; e chi sa meglio d'inglese lo spieghi a suo genio; da che io e tutti i vocabolaristi e grammatici abbiamo appena potuto intendere l'ultima voce che vuol dire *malaticcio* » (2)

(come poteva non sviluppare l'osservazione del Crassous che *ce mot ne se trouve pas dans les dictionnaires?*), o col sottolineare maliziosamente l'ingenuo sentimentalismo di Yorick nelle sue avventure galanti (*baci apostolici, scevri d'ogni idea* « *mondana* »):

« Il testo: *not one earthly thing* — *non una terrena cosa*: modo che in inglese comunemente significa *niente affatto*; ma ricordandomi del bacio dato alla giovinetta, e de' baci apostolici d'Yorick, scevri d'ogni idea *mondana*, mi sono studiato che anche i lettori se ne ricordassero » (3),

o col dare un'ennesima prova del suo virtuosismo verbale e del suo gusto raffinatissimo per l'immagine preziosa:

---

(1) N. 1, p. 89; Crassous: « ... Le sens général de ce passage est qu'un homme de lettres qui ne peut rivalizer de luxe et de dépense avec les grands personnages à équipage, cuisiniers et laquais, ne doit pas s'exposer à paraître avec eux en public, parcequ'il ne peut retirer de cette société que des désagrémens, et qu'il doit se borner à les voir dans leur cabinet, où il aura sur eux, par son esprit et par son instruction, le même avantage qu'ils auraient sur lui dans le monde par leurs richesses et leurs emplois... » (p. 142). Per queste originali spiegazioni del senso generale del testo, v. anche n. 2, p. 52 (Crassous, p. 61), e n. 1, p. 74 (Crassous, p. 116-7).

(2) N. 2, p. 93; Crassous « ...Ce mot *lack-a-day-sical* ne se trouve point dans les dictionnaires; il est de la création de Sterne, et tiré de l'expression populaire *lack-a-day*, exclamation d'un nigaud à la vue de quelque chose qui l'étonne » (p. 154). V. anche n. 2, p. 71 (Crassous, p. 105).

(3) *Ib.*, p. 139; Crassous: « Il y a dans l'anglais: *Not one earthly thing*. C'est une phrase familière et triviale pour dire, *rien du tout, rien au monde, pas la moindre chose*; mais ici je penche assez à croire que par le mot *earthly* qui signifie *terrestre*, Sterne fait allusion au baiser qu'il a pris à la jolie femme de chambre en la quittant, baiser que dans ses idées *sentimentales* il doit regarder comme au-dessous *d'un bien terrestre* » (p. 224-5).

« Qui è anello d'una gioia sola, nel quale si passavano le cocche del fazzoletto da collo » (1):

una nota che è essa stessa come una *gioia* (e questa parola spicca ancor piú per l'uso, insolito in questo senso, della preposizione *da*, e per la collocazione dell'aggettivo *sola*), e che fa seguire il vago gesto del damerino che infila nell'anello le *cocche* del fazzoletto, raffigurato con quel medesimo gusto pittorico che dà il tono fondamentale a tutta la traduzione. Sono infine le notizie storiche, che, perdendo il loro carattere puramente informativo, si trasformano in vivaci ritratti di uomini e di costumi, delineati a tratti recisi dalla penna di Didimo: per esempio, non gli basta spiegare che Oxford, Aberdeen e Glascovia sono tre università, e che i giovani inglesi vengono mandati in altri paesi per migliorare la loro educazione, ma, invertendo l'ordine delle notizie date dal Crassous e, al solito, sintetizzandole, termina la nota con una frase incisiva, per compatire la dabbenaggine di quel provvedimento (notiamo l'efficacia della contrapposizione *vizi inglesi - altri vizi*, la forte ironia della parola *nobili*):

« Tre università dalle quali si eleggono solitamente que' Mentori che accompagnano i giovani gentiluomini, affinché si divezzino da' vizi inglesi, ed imparino tutti gli altri vizi nobili d'Europa » (2);

e le notizie su Smollet e Sharp servono a creare due compiuti ritratti, di uno *scrittore amaro, e rigidamente tristo* l'uno (*ses ouvrages sont remplis d'amertume et de mauvaise humeur*), di un uomo *con l'anima irrigidita dall'arte e dall'età e forse anche dall'opulenza* l'altro (*ayant le cœur endurci par l'état qu'il avait si long-tems exercé et à un âge ou l'âme est ordinairement fermée aux douces émotions*): per compiere il primo, basta al Foscolo cogliere i tratti più importanti della nota francese, conferendo all'espressione un nuovo tono battagliero (*non la perdonava, ha defraudate le mie speranze, contende a spada tratta che la non sia*, dove il *la* pleonastico ben si addice a questo piglio polemico), per rendere piú efficace il secondo, sarà invece necessario ricorrere alla citazione dell'autorevole Baretti (3).

---

(1) N. 2, p. 156, e Crassous, p. 250. Spesso, in note di questo tipo, colpiscono simili preziosismi linguistici: « dar la baia a chi pasce i ghiottoni » (n. 3, p. 72; Crassous, p. 109), « il ronzino cavalcato da' corrieri e da' battistrada » (p. 78), « quell'arganello piantato ne' capi d'alcuni sentieri » (n. 2, p. 89), « carrozza da nolo, meno ignobile de' *fiacres* » (p. 115), « carrozze che si noleggiano a ora; sdruscite; strascinate da cavalli con orecchie sempre dimesse » (p. 151).

(2) N. 2, p. 49; Crassous: « Lorsque les parens ou les tuteurs ne sont contens de leurs enfans ou pupilles, ou qu'ils craignent que le séjour de Londres ne leur soit préjudiciable dans le tems de l'effervescence des passions, ils leur font faire ce qu'il appellent le *grand tour* ou *tour d'Europe*, sous la conduite de gouverneurs pris ordinairement parmi les membres des universités d'Oxford, d'Aberdeen et de Glasgow » (p. 53).

(3) N. 3 e 4, p. 69; Crassous, p. 86-9 e p. 96.

Originalissime, quindi, le note del Foscolo, e tradotte nello stesso stile del *Viaggio*: il modesto commento del Crassous, col suo ricco bagaglio di osservazioni, tra le quali talvolta appaiono anche accenni di un'ironia alquanto maldestra, è stato sempre davanti agli occhi del Foscolo e gli ha offerto di volta in volta lo spunto per un continuo esercizio d'arte; non tutte, naturalmente, dipendono dal commento francese, ma si direbbe che anche quelle di invenzione didimea rampollino dalle altre, ormai cosí bene intonate al carattere del personaggio, da diventare quasi una sua naturale maniera di esprimersi. Ed era facile ricordare altri passi delle opere dello Sterne, simili a quelli citati dal Crassous, come l'osservazione sul vezzo delle iperboli in Parigi (1), o l'aneddoto di Yorick che porge ai commensali il testo di una sua predica perchè con esso *allumino* le loro pipe (2), o il patetico episodio dell'Angelo che con una lagrima cancella il peccato veniale di Tobia (3), o la pagina della morte di Le Fèvre (4), o l'esaltazione dell'allegria (5), o la predica all'ambasciatore lord Hertford (6) (e, attraverso queste citazioni, quale consonanza si sente fra lo spirito di Didimo e di Yorick!); ed era pure facile ricordare altri versetti biblici, o, sull'esempio del Crassous che ricorreva spesso a brani di autori francesi, inserire qua e là curiose citazioni del Boccaccio (7), dei Fioretti di San Francesco (8), dei Commentari del Nerli o del Vocabolario cateriniano (9), di Bayle (10), e così via; e poteva, allo stesso modo, introdurre nuove note, nelle quali continuare quella sua polemica contro i letterati, o, cosa che gli stava molto a cuore, spiegare e giustificare i suoi criteri di traduttore, come quando riprende, con tono ironico e distaccato, le severe condanne della versione omerica del Salvini, ricorrenti più volte nelle note dell'*Esperimento* del 1807:

« Ecco uno de' luoghi emendati, di cui si è parlato nell'Avvertimento ai lettori. Il testo ha: *that's a vile translation*: e Didimo scrisse: *questa è traduzione salviniana*; scusandosi con la seguente postilla: ' Quest'aggiunto, benché nuovo, è tutto italiano, e calzante e pieno di verità e necessario; e quand'anche Yorick non avesse avuto in mente il Salvini, egli ad ogni modo intendeva di parlare di quella specie di traduzioni. Ed ho per discolpa di sí fatti anacronismi l'esempio d'un'eruditissima traduzione moderna d'una commedia latina scritta

(1) N. 1, p. 85.
(2) N. 3, p. 62.
(3) N. 1, p. 97.
(4) *Ibid.*, n. 2.
(5) N. 2, p. 143.
(6) N. 1, p. 150.
(7) N. 2, p. 129.
(8) N. 3, p. 130.
(9) N. 3, p. 166-7.
(10) N. 1, p. 104.

parecchie decine d'anni prima del simbolo degli apostoli, nella quale il traduttore, uomo dottissimo della lingua nostra, fa dire a un pagano: *Torno tra due credi* '» (1),

o come quando, per render ragione dello stile arcaico con cui ha tradotto il *Frammento*, ricordando le sue teorie poetiche enunciate in quell'*Esperimento* e sviluppate nell'articolo *Sulla traduzione dell'« Odissea »*, con un'immagine sterniana sintetizza efficacemente il suo concetto di lingua:

« ... La lingua italiana è un bel metallo che bisogna ripulire della *ruggine dell'antichità*, e depurare dalla falsa *lega della moda*; e poscia batterlo genuino in guisa che ognuno possa riceverlo e spenderlo con fiducia; e dargli tal conio che paia nuovo e nondimeno tutti sappiano ravvisarlo. Ma i poverelli, detti *Letterati*, non avendo conio proprio, lo accattano da Fra Giuda, e mordono per invidia chi l'ha del suo; e i damerini, detti *scienziati*, piangono ipocritamente, dicendovi che la povertà della lingua li stringe a provvederle di fuori. I primi non hanno mente, gli altri non hanno cuore; e non avranno mai stile » (2).

Tutta la personalità di Foscolo-Didimo, quindi, si rivelava in queste note prima di comparire in maniera definitiva nella *Notizia*, che, alla fine del *Viaggio*, arriva come una naturale conclusione, alla quale ci si è ormai preparati; ed è pure significativo che nelle note ricorrano spesso le citazioni del *Liber memorialis*, innestandosi, abbiamo veduto, con naturalezza sulle postille del Crassous: quella prima autobiografia Didimo non poteva compiere, perché ad un personaggio, come egli era, che voleva essere immaginato più che definito, non si conveniva un ritratto cosí preciso, e la sua figura meglio risultava da pochi efficacissimi squarci, che facevano luce ora su una ora sull'altra delle sue originali qualità. Spiccano tra questi alcune osservazioni di costumi, perché, mentre egli con un tono tra canzonatorio e bonariamente moralistico vuol censurare quel mondo di frivolezze e galanteria, noi sentiamo quanto interesse esso desti in lui, che, direbbe il Momigliano, nell'atto che giudica, non può nascondere la sua simpatia: sono tutte le sopravvivenze della vita settecentesca che egli ritrova, parte ripensando alle sue personali esperienze, parte

---

(1) N. 1, p. 99. Nell'*Esperimento di traduzione della Iliade di Omero di Ugo Foscolo*, Brescia, per Nicolò Bettoni, MDCCCVII, il Salvini è detto « triviale » (n. al v. 342), la sua anima « gelata » (n. al v. 482), gli si rimprovera di « *tradurre* col lessico » (n. al v. 436), e si dà infine questo giudizio: « ... dianzi il Salvini scapigliò come una fante la Dea, ed ora le porge innanzi il nappo de' zingari mescendole vino invece di nettare. Onde se l'attenuare le cose magnifiche è ricca fonte di ridicolo, chi vuol applicarvi l'ingegno troverà in questo *esattissimo* traduttore un egregio esemplare. Pure io lo vedo ne' libri chiamato *Colui che tutto seppe*; e dedicò al Re d'Inghilterra quest'Omero, ove già leggevasi il Pope: e professa nel proemio *traduzioni serrate e nel tempo stesso eleganti*; e chi vuol farsi tenere intendente di greco n'esalta la fedeltà » (nota al v. 700).

(2) E. N., pp. 148-9.

scoprendole nel testo stesso dello Sterne e di altri scrittori e viaggiatori, e che lo invogliano ad osservare sempre piú da vicino le abitudini di quel *bel mondo*. Per ora sono poche note, ma, non molti anni dopo, quando « a contatto col mondo inglese, *sentirà* dopo il tristissimo esilio svizzero, quasi il rifluire d'una vita nuova » (1), quegli interessi si ridesteranno in lui, riprenderà le opere di Sharp ed Addison, Sterne e Baretti, e di altri ancora, ricopierà le cose che piú lo colpiranno, ed incomincerà a pensare a quelle *Lettere scritte dall'Inghilterra*, che sono l'ultimo esercizio della sua finissima prosa d'arte; leggendo quelle note, quindi, sembra di presentire il disegno della nuova opera, ed ancor una volta si può vedere come poté stimolarlo il Crassous, che, con le sue curiose citazioni, veniva perfettamente incontro al suo gusto. Basterà un solo esempio: nel cap. XXXVIII, dove Yorick osserva ironicamente di non aver baciato la *fille-de-chambre* perché « in Parigi i baci non si costumano che tra uomini », il Crassous cosí commenta:

« En Angleterre, les hommes ne se baisent point entr'eux, et l'on y baise les femmes sur la bouche. Ce serait une impolitesse et quelquefois une espèce d'affront que de les baiser sur la joue.

Cet usage de donner aux dames par respect un baiser sur la bouche existait anciennement en France, d'où les Anglais l'ont tiré, car ils tiennent de nous la plûpart de leurs coutumes et de leurs lois. ' Voyez, dit Montaigne, liv. III, ch. 5, combien la forme des salutations, qui est particuliere à notre nation, abastardit par sa facilité la grace des baisers, lesquels Socrates dict estre si puissants et dangereux à voler nos cueurs. C'est une desplaisant coustume et injurieuse aux dames d'avoir à prester leurs levres à quiconque a trois varlets à sa suite, pour mal-plaisant qu'il soit: et nous-mesmes n'y gaignons guères; car, comme le monde se veoid party, pour trois belles il nous en fault baiser cinquante laides, et à un estomach tendre comme ceulx de mon aage, un maulvais baiser en surpaye un bon '. Cet usage se pratiquait même au théâtre; de là vient que dans *la Mère coquette* de Quinault, la pièce commence par ce vers:

Je t'ai baisé deux fois — Quoi! tu baises par compte? » (2).

Quell'osservazione sui baci piacque molto al Foscolo, che la riprese più volte, fino a ricavarne una delle sue piú fini pagine di prosa; nel *Viaggio*, secondo il procedimento che abbiamo veduto, la nota del Crassous è tradotta da Didimo con il solito stile: soppresso quanto c'era di troppo e nuoceva all'efficacia dell'espressione (la citazione di Montaigne è ridotta e l'aggiunta sul teatro tralasciata), introdotta la spiegazione sul candore di Yorick (*parla con semplicità di animo*),

(1) FUBINI, introd. cit., p. LXIX. Di queste note qui riportate come frammenti del *Liber memorialis*, ricordiamo quella sui « vari modi di proferire il vocabolo *fille* » in Francia (n. 1, p. 85), sui riti delle diverse « sacerdotesse » di Venere (n. 3, p. 89), sulla libertà delle donne italiane e francesi (n. 1, p. 104).

(2) CR., pp. 183-4.

impresso all'inizio tutto lo sdegno per l'usanza di baciarsi tra uomini (un *atto nefando*!), e alla fine, con quel tono ammiccante che si trova spesso in queste note, commentata maliziosamente l'opinione di Montaigne (e la citazione non si può piú isolare da tutto il contesto (1)). Ci si rivela cosí di scorcio il fondo galante dell'animo di Didimo, prima ancora che noi sappiamo dalla *Notizia* che egli « usava per lo piú ne' crocchi delle donne »:

« In Inghilterra il baciarsi tra uomini è atto nefando; bensí le donne baciano pubblicamente per atto d'accoglienza o di commiato gli uomini su le labbra; perciò il parroco parla con semplicità di animo del bacio che avrebbe dato *altrove*. Per altro quest'uso prevaleva anche in Francia due secoli addietro: *La forme des salutations qui est particulière à notre nation, abastardit par sa facilité la grâce des baisers — et nous mesmes n'y gagnons guères; car pour trois belles il nous en faut baiser cinquante laides — et un mauvais baiser en surpasse un bon.* Montaigne, lib. III, cap. V: — e mi pare che non abbia ragione, per le ragioni ch'io so » (2).

« Ma qui si tratta del nostro secolo, di mode e di baci — e tu sí Didimo Chierico, amico mio! tu ne sapevi piú d'Anacreonte » (3): il Foscolo, sappiamo, quando trovava un motivo a lui caro, non se ne poteva staccare. Nella *Lettera sulla Moda* egli ritornò su questa nota, e pensò addirittura di riportarla tale e quale nella pagina *Delle nove fisonomie d'una donna* (4); ma, nella *Lettera*, essa gli aveva richiamato alla mente il mito sempre vivo in lui della grazia femminile, che sola può far vibrare di felicità un cuore mortale, e si era indugiato a contemplare « quel non so che d'angelico che spira dall'aspetto e dalle parole e da' modi delle belle giovani inglesi » (5):

« ... e qui l'abbracciarsi non è di moda: anzi il baciarsi fra uomini è atto nefando. Neppur le donne si baciano spesso fra loro: bensí all'occasione del buon viaggio e del buon tornato le si lasciano — non so se con meno scrupolo ma certo con piú disinvoltura che le nostre giovinette — baciare da' loro amici:

Né di rossor si vedono
Contaminar la gota;
È la vergogna inutile
Ove la colpa è ignota » (6);

è, come sempre nelle *Lettere*, un procedimento stilistico analogo a quello della versione sterniana, ma qui notiamo come l'uso della lineetta, introducendo un'incidentale che separa l'ausiliare *si lasciano*

(1) Sui rapporti tra F. e Montaigne, v. FUBINI, introd. cit., p. LXXX-LXXXII.
(2) N. 2, p. 109.
(3) *Ib.*, p. 289.
(4) *Ib.*, p. 305.
(5) *Ib.*, p. 279.
(6) *Ib.*, p. 296.

dall'infinito *baciare*, ci fa sentire il sospiro e la gioia di chi attende quel bacio augurale « del buon viaggio e del buon tornato » (anche la rarità dell'espressione e la ripetizione simmetrica dell'aggettivo contribuiscono alla vaghezza del quadretto); un bacio cosí delizioso, che, avrebbe voluto aggiungere in un'altra redazione, « i vecchi vanno e tornano — parmi — di villa piú spesso per aver occasione del buon viaggio e del buon tornato a baciare le giovinette » (1). E il bacio ricorda le altre forme di saluto, rese meno vaghe dall'abitudine, che turbano teneramente il poeta nel suo primitivo candore:

« Ma il saluto piú solito è il toccarsi la mano. Quando le ti accolgono o le ti dicono addio, ti stendono la palma con fanciullesca ingenuità quasi cercando la tua; poi vanno scuotendo il loro braccio ed il tuo, guardandoti amabilmente fisso negli occhi – le amiche, o le anime affettuose, te la porgono nuda – le semplici conoscenti, o sdegnose, col guanto,

Con occhi parchi e gli atti in sé raccolti,

— le superbe o ritrose non te la porgono in modo veruno ».

Di qui, il passaggio a deprecare l'abuso del baciamano è naturale:

« ... Quel baciarsi per complimento o rispetto le belle mani in Italia mi dava pur noia! »,

e ne nasce un quadro della società settecentesca di sapore pariniano:

« Le baciavano alle spose in mia presenza i cavalieri veterani serventi della suocera: le baciavano i cascamorti che non potevano aspirar ad altro: le baciavano i Senatori procaci come Sileni ubbriacatisi tracannando la patria alla salute di ogni nuovo conquistatore che li pagasse: e vidi talvolta che una bella mano era baciata in un unico punto da un Secretario; da un Aio; da un Maestro di casa; da un Poeta arcade; da un Buffone; da un Maestro di Grammatica che qualche volta era gobbo – e quest'unico bacio collettivo usciva dalle labbra di un prete sudicio che per lo piú nelle case nobili esercita contemporaneamente tutti gli impieghi come sopra ... »;

a tanta leggerezza che gli sembrava profanare un atto quasi divino (*una bella mano* è come il leit-motiv di tutto il brano), il Foscolo voleva contrapporre l'intimità di due innamorati, sottolineando meglio la delicatezza dei suoi sentimenti in un'altra pagina, che è una variante di quella ora citata:

« Ma il bacio che a una bella donna si dà a quattr'occhi, è bacio conteso alle Grazie » (2).

---

(1) *Ib.*, p. 299.

(2) *Ib.*, p. 303. Per altri rapporti diretti tra le *Lettere* e le note del *Viaggio* basterà ricordare la nota sull'usanza delle Parigine di studiare prima fisica, ora chimica

Tanto egli volle sviluppare lo spunto di quella nota alla versione sterniana, ricalcata su quella dell'ignoto commentatore francese!

GENNARO BARBARISI.

(n. 1, p. 43, e Crassous, p. 37-9), che ritorna nelle *Lettere*: « ma io vi ho già confessato che non so di fisiologia — né di chimica; e qui la mi saria necessaria a conversar con le signorine » (p. 379), e in una variante: « da che ora le scienze sono più di moda assai che le lettere, non è raro il vederle con libri di chimica e fisica, e con fornelli, e minerali e conchiglie... » (p. 399); la nota sui *vis-à-vis* con l'accenno alla corruzione di Venezia ai tempi di Shakespeare (n. 3, p. 52, e redaz. manoscr. c. 41 v.), della quale si ricorda verso la fine della pagina cit. sui baci: « Però l'uso è scaduto di moda; e pare che non voglia continuare per molti anni fuorché in Venezia; seppure Venezia in pochi anni non tornerà, com'era quattordici secoli addietro, abituro di pescatori » (p. 298); la nota già cit. su Sharp (p. 69) che avrebbe voluto ripetere in una *lettera* (p.311); la nota sulla Marchesa F. con il rimprovero a Young di poca « discretezza », « se per altro alcune delle nostre gentildonne non aspirano alla celebrità dell'infamia » (n. 4, p. 99, e redaz. manoscr., c. 101 v.), di cui si sente un'eco nella *Teoria del « Bon ton »*: « E intanto vedono a Milano, a Firenze e altrove le contesse A-B-C-D sino al Z, che assordano l'aria e tutte le vie col fracasso e la pompa delle carrozze – e saltando da baccanti ne' balli – e sfoggiando nelle veglie e ne' palchetti in teatro dinanzi i forestieri allo splendore di mille lumiere i loro vezzi invecchiati per la gioventú del paese, aspirano non potend'altro alla celebrità dell'infamia » (p. 341); la nota sui cicisbei, « individui mirabilmente composti di qualità negative » (n. 2, p. 99, e redaz. manoscr. c. 101 v.), sviluppata nella lettera sui *Pettegoli* (p. 269).

LETTERE DI BERCHET A CLAUDE FAURIEL

Le mie ricerche per ritrovare le lettere di Berchet a Claude Fauriel sono, a tutt'oggi, rimaste poco fruttuose. Eppure sembra, dal poco che ho potuto raggranellare, che il loro carteggio fu, in certi momenti, piuttosto abbondante. Non mi pareva il caso di pubblicare i quattro documenti da me rinvenuti, prima di esser giunto alla certezza che non esistono altre testimonianze dei loro rapporti epistolari.

Ma dopo l'articolo recente di Alberto Cento (1), che rivela una di queste quattro lettere, credo opportuno rompere gli indugi ed integrare il suo scritto e l'articolo anteriore del compianto Li Gotti (2).

Nel suo saggio, il Cento nota: « Verso la metà di quel mese di giugno la Clarke gli portava a Londra una lettera di Cousin, e probabilmente un'altra di Fauriel » (3). Nei documenti Berchet della raccolta Piancastelli nella Biblioteca Civica di Forlì, figurano due lettere di Grisostomo a Fauriel e proprio quella del 14 giugno 1822. Questa conferma ciò che già s'intuiva dalla precedente, che, cioè, Giuseppe Arconati aveva promesso d'intervenire nelle spese di stampa dei *Profughi di Parga*, e che Fauriel aspettava invano una conferma di Peppino. Ma questi era in viaggio; d'altra parte la sua naturale pigrizia l'induceva spesso a rimandare la sua corrispondenza.

La lettera del 24 dello stesso mese contiene una frase che, per ciò che riguarda la pubblicazione del poemetto berchettiano, scagiona in parte il Fauriel dell'accusa mossagli di aver colpa nel ritardo. È l'editore che, nonostante le premurose sollecitudini dello studioso francese, non porta premura nel mandar fuori il volume: « *Le retard de Mr Didot il faut bien l'avaler bongré, mal gré* » (sic). Ciò nondimeno, Grisostomo continuava a fare istanze al Fauriel perchè affrettasse l'uscita del volume, talvolta urtando la suscettibilità dell'amico. A Mary

---

(1) *Giornale storico*, vol. **134**, fasc. 2-3, 2°-3° trimestre 1957, pp. 346 sgg. Il Cento in una nota, mi rimprovera (n. 1, p. 346) di non aver pubblicato nella mia edizione de le *Lettere alla Marchesa Costanza Arconati* tutte le lettere citate dal Li Gotti. Purtroppo molte delle lettere di questo periodo sono andate disperse e non figurano né hanno mai figurato nel *carteggio* oggi conservato nel *Museo Centrale del Risorgimento*. Darò gli estratti citati dal Li Gotti e da questo ripresi dal BARBIERA (*Arte ed Amori*, Milano, Bortolotti e Prato, 1888) in Appendice al Vol. II delle *Lettere*.

(2) *Giornale Storico*, Vol. **102**, fasc. 1-2, settembre 1933, pp. 73-98.

(3) *Art. cit.* p. 349.

Clarke, come rileva giustamente Alberto Cento, questi scriveva: « *je suis un peu fâché contre lui pour des bêtises qu'il m'a écrites* » (1). E il Fauriel deve essersi anche lagnato con Victor Cousin — che faceva da intermediario — se ai 2 dicembre, Berchet chiedeva al filosofo francese di fare da paciere: « Je ne sais de Fauriel que ce que vous me dites. Pauvre ami, je l'aime, et suis bien fâché de l'avoir chagriné, sans le vouloir, pourtant. Faites en sort (sic) qu'il m'aime aussi: saluez-le beaucoup beaucoup » (2).

Ma questi disgusti erano passeggeri. Ben presto Fauriel dimenticava le offese. Ho mostrato altrove come, dalle lettere a Costanza Arconati, risulta importante la parte che egli ebbe nel determinare Berchet a tradurre il *Romancero* (3): lo studioso francese raccolse materiale per il suo lavoro e promise di scriverne la prefazione (4). Ai 23 di gennaio 1830, Berchet scriveva a Costanza Arconati: « Fauriel che saluto di cuore, non dubiti punto che siano pronte pell'autunno le Romanze; ma qui proprio non posso proseguire il lavoro, e farei male. La mia persuasione di finire a Gaesbeck (sic) è fermissima come la certezza in me ch'egli mi farà la promessami Dissertazione » (5).

Quest'impegno il Berchet lo ricordava al Fauriel nella terza lettera che qui pubblico (6): eppure la « promessa Dissertazione » non venne mai; ma bisogna pur dire che il poeta non aveva neanche lui mantenuto l'impegno di esser pronto per l'autunno 1830.

In questa lettera, egli ricorda quanto gli abbia giovato la raccomandazione datagli per Niebuhr (7). Infatti, nessuno degli incontri fatti a Bonn fu così importante come quello con Niebuhr, nessun amicizia fu così proficua come quella dello storico di Roma, anche se per l'imminente morte di quest'ultimo dovette esser di breve durata, Ma come fu ricca di conseguenze per l'attività poetica del Nostro la conoscenza procuratagli da Fauriel! L'ho mostrato in altra sede (8).

Ben a ragione, Alberto Cento ricorda i meriti che Fauriel si era acquistati nei confronti degl'Italiani: « In fine dei conti, per anni

---

(1) *Correspondance de Fauriel et Mary Clarke* publiée par Ottmar de Mohl, Paris, Plon, 1911, p. 51-52.

(2) Pubblicata dal Li Gotti, art. cit. p. 78.

(3) Cfr. *Berchet erudito e filologo* in *Giovanni Berchet*, Bruxelles, Editions du Comité du Centenaire, 1951, p. 52; *Documenti per la Storia del Romanticismo italiano, Inediti berchettiani dall'archivio del castello di Gaesbeek: Il Romancero* in *Convivium*, Nuova Serie, IV (1956) N° 1, p. 81.

(4) « Io ringrazi di cuore del raccogliere che ha fatto dei Figli di Lara », in *Lettere* ecc., p. 227, 7 gennaio 1830.

(5) *id.*, p. 231, 23 gennaio 1830.

(6) Museo Centrale del Risorgimento di Roma, Busta 371, N° 48.

(7) s. v. *Lettere*, ecc., cit. p. 219, 12 dicembre 1829.

(8) Rimando a *Esercizi linguistici e traduzionacce inedite di G. Berchet* in *Studi sul Berchet pubblicati nel primo centenario della morte*, Milano, Liceo Berchet, 1951, pp. 103 sgg. e *Inediti di Berchet: Le Ballate danesi* in *Rivista di Letterature moderne e comparate*, IX, 3, luglio-settembre 1956, pp. 180 sgg.

e anni ha fatto il traduttore benevolo dei nostri romantici e l'agente editoriale a Parigi della letteratura italiana ». Eppure, quando morì ai 15 di luglio del 1844, ben pochi furono gli Italiani che andarono a rendergli omaggio, accompagnando la sua salma. Ne rimase estremamente mortificato il Massari, che si lagnava in questi termini con Giovanni Arrivabene: « E il nostro povero Fauriel? Che dolore! I suoi funerali furono semplici ma degni di quel caro e degno uomo: di italiani non vi erano che due soli: Ferrari (1) ed io! vergogna! perchè quell'uomo illustre era per tutti noi come un padre! io ne ho risentito la perdita come una sventura domestica. A Berchet, a voi, a Peppino, all'affettuosa nostra Donna Costanza quella notizia sarà pure riuscita dolorosissima! » (2). Credo che Massari interpretasse molto giustamente il sentimento del buon Grisostomo.

Le lettere che qui pubblico sono state collazionate sugli originali: le do nel loro testo originale, con la loro ortografia spesse volte fantasiosa.

ROBERT VAN NUFFEL.

***

A Monsieur
Monsieur Claude Fauriel
rue de Seine N. 68
quartier de Luxemburg
à PARIS

Londres ce 14 Juin 1822

Mon cher Fauriel, après avoir consigné votre lettre du 5 à M.elle Clarke vous aurez reçu deux lettres de moi. Je ne ferai donc que vous confirmer ce que vous ai dit au sujet d'Arconati. Je suis trop persuadé de ses intentions pour pouvoir entretenir le moindre doute sur ce que je vous ai avancé. Il est maintenant à Berne en Suisse, et il y restera — à ce que je crois — tout le mois de Juillet. C'est à vous à voir ce qu'il vous convient de faire; quant à moi je ne vous conseille rien, ce serait porter *de' vasi a Samo*.

Je n'ai vu que avant hier M.elle Clarke, elle est partie tout de suite pour l'Ecosse. Je suis rédevable à vous de la manière obligeante avec la quelle elle s'est empressée de me chercher et de me temoigner beaucoup d'interet. Elle m'a donne des meilleures nouvelles de votre Santé, ce qui m'a fait beaucoup de plaisir. Je l'ai trouvée bien aimable. Pour ce qui régarde la mise en vente du petit poème, je suis du même avis que vous, et je suis determiné à ne m'en mêler aucune-

(1) Il filosofo Giuseppe Ferrari, discepolo di G. D. Romagnosi, n. a Milano il 7 marzo 1811, m. a Roma il 2 luglio 1876.

(2) Museo Centrale del Risorgimento, Busta 56, N° 22. Il carteggio Arrivabene-Massari verrà prossimamente da me pubblicato.

ment: que tout soit dans une seule et même main. Je desire beaucoup qu'on tâche à en debiter ici à Londres, ce que je prévois tres facile; mais moi je n'en ai parlé a aucun libraire, voulant que tout soit fait par le votre. Les exemplaires que je vous ai demandés sont pour moi: vous concevez qu'il m'en faut pour donner aux amis et aux rélations que je viens de faire ici. S'il vous semble que quattre Douzaines soient une quantité trop forte, ne m'en envoyez que trois ou bien deux; mais pas moins que deux; puisque Mr. Evans avant de partir m'a ordonné d'en remettre à une seule Dame d'ici sept exemplaires: ainsi vous voyez qu'il ne m'en restera que fort peu. Mais je vous répéte que pour la vente, moi je n'y songe pas: aucun libraire aura une copie de moi, je vous en réponds. Mon projet pour à présent est de rester en Angleterre, où j'espère trouver a m'employer de quelque façon. Mais il faut avoir patience, e ne pas me montrer trop pressé. Cela ne s'accord pas trop bien avec ma situation, il est vrai; cependant il me semble qu'il faut bien suivre un fil avant de commencer à en chercher le bout d'un autre. Dites moi aussi votre avis, comme a fait Cousin; la dessus il est d'accord avec moi. Je suis fâché de ce que vous me dites du silence d'Alexandre (1). Je commence à craindre que la Cénsure de Milan l'ait tourmenté, et que sa tragedie (2) soit reduite à n'être qu'un manuscrit réservé à l'auteur. Si Visconti (3), ou quelqun autre, vous écrit, ne tardez pas à m'en faire part: je suis inquiet pour tous mes amis.

Adieu, mon cher, ménagez bien votre santé; presentez mes respect à M.me Condorcet (4); et croyez aux sentiments de réconnaisance et d'amitié avec les quels je vous embrasse.

Votre Devoué
J. Berchet.

D. S. Voilà un billet pour Cousin.

Dites moi quelque chose de l'auteur des lettres siciliennes (5). Mes adieux à Mr. Salfi (6) Thiery (7) et autres.

---

(1) Manzoni.

(2) *Adelchi*, che fu pubblicato in quel torno di tempo da Vincenzo Ferrari. cf. la lettera seguente.

(3) Ermes Visconti.

(4) cf. la lettera del Berchet a Costanza Arconati, ed. cit, p. 15. Sui rapporti tra Fauriel e la marchesa di Condorcet, s. v. Antoine Guillois: *La Marquise de Condorcet. Sa Famille, son Salon, ses Amis (1764-1822)*, Paris, Olendorff, 1897, pp. 173 sgg.

(5) Si tratta senza dubbio delle *Lettres sur la Sicile, écrites en l'année 1805*, Paris, Pillet, 1821, 2 vol. del marchese Marie-Joseph de Foresta. S. v. in merito: Helene Tuzet, *Voyageurs français en Sicile au temps du Romantisme (1802-1848). Forbin, Didier, Alexandre Dumas, Paul de Musset, etc.* (Tesi in Sorbona), Paris, Boivin, s. d. [1945], pp. 94-105 et *passim*.

(6) Il filosofo e storico Francesco Saverio Salfi, nato a Cosenza il 1° gennaio 1759, morto a Parigi il 2 settembre 1832, amico di Ginguené e di Fauriel, collaboratore della *Biographie universelle* et della *Revue Encyclopédique*.

(7) Lo storico Jacques Nicolas *Augustin* Thierry (e non Thiery), n. a Blois il 10 maggio 1795, m. a Parigi il 22 maggio 1856 del quale si sa che iniziò le sue ricerche propriamente scientifiche sotto lo sguardo du Fauriel.

A Monsieur
Monsieur Claude Fauriel
rue de Seine N. 68
quartier de Luxemburg
à PARIS

Londres, Juin 24 1822
28 Soho Square

Mon cher Fauriel,

Je reçois dans l'istant même votre lettre du 18 court. La dame qui l'a remise chez moi, m'annonce avoir un Livre pour moi; ce sera le *rimario*, et je vous en remercie beaucoup. Vous autres grands Messieurs qui tenez le sommet de Pindus, vous ne savez pas ce que c'est qu'un *rimario* pour le misérables qui ne font que ramper painiblement au pied de l'heureuse montagne. À quoi il peut m'etre bon, je ne le sais pas bien moi même. Mais je vois pourtant que la seule idée de l'existence d'un *rimario* à Londres, me fait faire des phrases arcadiques, qui, soit dit entre nous, sont toujours belles par cela même qu'elles sont toujours repetées. — Le retard de Mr. Didot il faut bien l'avaler bongré, mal gré. Du moins que les exemplaires puissent arriver à Londres avant que tout le mond soit parti pour la campagne, ce qui arrivera sur la moitié et la fin de Juillet. Je dois en donner six copies à une autre Dame amie de Mr. Evans, ainsi au moins 3 Douzaines il me faudra en avoir. Quant à mon nom, n'ayez aucune peur à le mettre tout entier en tête de cet opuscule. L'*Allien bill* me confirme dans mon opinion au lieu de me [la faire] (1) changer. Je suis même d'avis que cela me donnera plus de sureté dans un pays ou l'opinion publique est quelque chose à la quelle les Ministres n'osent pas toucher. Sachez pourtant que là dessus je me suis conseillé avec des Membres du Parlement, avant de recevoir votre Lettre. Ce qui pourra me forcer à quitter l'Angelterre ce sera la disette d'argent, et jamais l'Allien bill. Vous aurez reçu la Lettre avec les autres pour Cousin [...] (1). Je vous ecrirai plus long une autre fois. Ah, que dites vous d'*Adelchi*? Saluez pour moi ce bon Lombard dont la compagnie me soulagerait beaucoup les soucis qui pésent sur mon ame. Mes complim. à Madame et à Cousin.

Souvenez vous de votre tres sincere et tres devoué.

BERCHET.

***

Bonn 7 Marzo 1830

Mio carissimo Fauriel

In contraccambio del piacere procuratomi di fare la conoscenza di Niebuhr (2), gradite voi oggi quello di vedervi da me presentato

(1) Strappo della lettera.

(2) Barthold Georg Niebuhr, il famoso autore della *Römische Geschichte*, n. a Copenhagen il 27 agosto 1776, m. a Bonn il 2 gennaio 1831. Berchet andando a Bonn era latore di una commendatizia per lui datagli da Fauriel. cf. lettera a Costanza Arconati del 12 dicembre 1829, *ed. cit.* p. 219.

il Sr. Raumer (1), di Berlino, l'istorico, a voi ben noto, degli Hohenstauffen. Non s'è fermato in Bonn che poche ore; ed ho subito pensato che indirizzarlo a voi, era farvi cosa grata. La fama di ch'egli gode in Germania, è sicuramente bastevole presso di voi, perch'io ve ne dica di più. Egli si fermerà qualche tempo in Parigi, fino al Luglio forse; poi intende viaggiare nel mezzodì della Francia. Di quanti consigli non potete voi giovarlo caro Fauriel? Ed egli parlerà con voi dei vostri amici di Germania, che vi posso dire esser molti. Desidero che questa conoscenza vi riesca piacevole com'io la preveggo.

Madame Arconati vi avrà date le notizie di Niebuhr (2). Ho avuto caro di vedere ne' Giornali contraddetto quello che s'era spacciato, esagerando la disgrazia sofferta da lui (3). Occupatissimo com'egli è ora, non lo posso io veder di frequente. Gli ho detto però quello che vi premeva gli dicessi in nome vostro; e ne fu proprio riconoscente. Mi parla sempre di voi in modo da far gran piacere a chi vi è amico.

Di questa piccola città mi trovo sempre contento (4). È un genere di vita di cui non aveva io idea, e che pure mi rifà benissimo della perdita d'una gran città. Solamente l'Inverno fu cosa dura a sopportarsi, ma anche altrove non canzonava.

Scrivo di somma fretta; e però scusate se per far più presto, lo fo in italiano. Già è lo stesso per voi. Addio, di tutto cuore, tanti saluti a tutte le persone che ci sono care in comune. Addio

Il vostro Aff.mo
G. Berchet.

D. S. Conto sempre sulla vostra gentile promessa della Prefazione per l'autunno.

---

(1) Friedrich v. Raumer n. a Wörtlitz presso Dessau il 14 maggio 1791, m. a Berlino il 14 giugno 1873. Uomo d'interessi vari, studiò a Halle e a Göttingen. Nel 1811, fu nominato professore all'Università di Breslau; di lì passò, nel 1819, alla cattedra di economia politica e storia all'Università di Berlino, cattedra che ricoperse fino al 1859. Fece numerosi viaggi all'estero e lasciò relazioni su questi viaggi. Nel 1823-1825 aveva pubblicato i sei tomi della sua *Geschichte der Hohenstaufen und ihrer Zeit.* (Lepizig, Brockhaus).

(2) Il 6 febbraio 1830, la casa di Niebuhr fu distrutta da un incendio. Berchet ne ragguagliava la marchesa Arconati con la sua lettera del 9 febbraio 1830 (cf. *ed. cit.*, pp. 233-234).

(3) Si veda in merito l'articolo pubblicato su *La Gazette des Pays-Bas* di Bruxelles del 26 febbraio 1830, contro il quale Berchet protestava nella sua lettera a Costanza del 2 marzo (*ed. cit.* p. 238). Interessanti le precisazioni che Grisostomo dà in questa lettera: « Il secondo volume [della Römische Geschichte] non fu (perduto) che per poche ore; e quand'io scriveva era già rinvenuto. A questo secondo volume erano aggiunti, manoscritti, due fogli circa per la stampa; ed uno dei fogli è smarrito. Ma in quindici o venti giorni di lavoro riposato, Niebuhr riparerà questa perdita; e intanto progredisce la stampa del II° volume suddetto ». e di paragonare questi particolari con quanto scrissero più tardi i biografi di Niebuhr; ad es. Heinrich Nissen (nella *Allgemeine Deutsche Biographie*, Leipzig, Duncker und Humblot, XXIII, 1886, p. 659) » der Brand seines Hauses... hatte den überarbeiteten Mann mit der Last des zerstörten Manuskripts der neuen Bearbeitung des zweiten Bandes wieder herzustellen, überbürdet ».

(4) s. v. la lettera a Costanza del 27 dicembre 1829 (*ed. cit.*, p. 223): « Già non saprei su quale fondamento s'appoggi il dire di Fauriel ch'io non istarò a Bonn ».

TRE SCONOSCIUTE CORRISPONDENZE DI GIOSUE CARDUCCI AL GIORNALE FIORENTINO " IL PROGRESSO "

Il marchese Lorenzo Niccolini (1810-1878) nel settembre 1860, in qualità di Presidente del *Comitato Centrale in Toscana a favore dell'Unità d'Italia*, invitò Giosue Carducci a partecipare ad una Accademia Letteraria indetta per raccogliere fondi in favore delle Provincie insorte.

Il Carducci accettò di buon grado, e vi prese parte declamandovi l'ancora inedito suo canto « Sicilia e la rivoluzione », ebbe così inizio un'amicizia, estesasi anche alle rispettive famiglie, che durò diversi anni.

Fu quindi naturale che, quando, nella primavera del 1864, il Niccolini ed altri democratici di Firenze pensarono di far uscire il giornale *Il progresso* per diffondere e sostenere le loro idee, venisse inviato al Poeta il programma di esso, unitamente alla preghiera di collaborazione.

Anche questa volta il Carducci acconsentì, e la collaborazione che diede, finora a tutti ignota, ho potuto rintracciare in virtù delle quattro lettere, conservate negli archivi della « Biblioteca e Casa Carducci », che il Niccolini gli diresse.

Eccole:

I

COMITATO CENTRALE IN TOSCANA
a favore dell'Unità d'Italia

Firenze, li 13 settembre 1860
Mercato Nuovo N° 1202
P.° P.°

Signore,

Ritenendo che la più bella dimostrazione del comun desiderio per la Unità d'Italia sotto lo Scettro costituzionale di Vittorio Emanuele sia il concorso di tutte le Classi dei Cittadini nel procurare sussidi alle provincie insorte contro la tirannide dei Borboni e del mal governo dello Stato Romano, il Comitato nostro avrebbe determinato di fare eseguire una splendida Accademia letteraria nella Sala così detta del *buon Umore* posta nel R. Stabilimento delle Belle Arti. A tal oggetto Esso si rivolge a VS: sperando ch'Ella pure vorrà onorarlo di prender parte a tal trattenimento. Nella lusinga quindi di

favorevole e pronta risposta onde redigere l'opportuno programma e stabilire il giorno preciso, la prega anche a volerci indicare, se non le spiace il tema da lei prescelto (1).

Sono intanto
Devotissimo
Pres.te Lorenzo Niccolini

II

Firenze, 8 aprile 1864

Amico Carissimo

Non dubito punto, che conosciute le cause, vorrai essere condiscendente e perdonare all'amico che involontariamente ha tardato di rispondere ad una graditissima tua (2). Sappi dunque che la inaspettata rigidezza della stagione mi ha prodotti dolori fierissimi, obbligandomi in letto per quattro giorni continui, ed oggi pure sebbene levato non sono libero affatto, ma è si grande l'affetto, e la stima che nutro per la tua degnitissima persona che spero allontanare il

---

(1) Dalla lettera che il Poeta diresse a Gaspero Barbera il 18 settembre 1860, sapevamo che aderì a questa Accademia: dal *Programma* che riporto – conservato nella « Biblioteca e Casa Carducci » – sappiamo ora ciò che vi lesse:

Programma
Dell'Accademia Letteraria
che avrà luogo
La mattina di domenica 23 settembre 1860 a ore 12 merid. precise
Nella sala detta del buon'umore
A benefizio
Della Unità d'Italia

Parte Prima

Sinfonia.
Prof. Cav. Francesco Silvio Orlandini – Prolusione.
Luisa Grace – Roma nel settembre 1860 – Canto.
Prof. Francesco Dall'Ongaro – I volontarj della morte – Ballata.
Marianna Giarrè – Viva Italia! – Canto.
Prof. Pietro Raffaelli – Alla Sicilia – Ottave.
Prof. Luigi Muzzi – Al General Garibaldi – Sonetto.
Prof. Ottaviano Targioni Tozzetti – Prigionia e morte di Alberto Acconci – Versi.
Giuseppe Pieri – Caduta del despota – Monologo drammatico in versi sciolti.

Parte seconda

Sinfonia.
Luisa Amalia Paladini – Alla patria – Versi.
Napoleone Giotti – Vittorio Emanuele e Garibaldi – Canto.
Prof. Niccolò Tommaseo – Versi.
Prof. Cav. Giovanni Battista Niccolini – Sonetti.
Prof. Giosuè Carducci – Sicilia e la rivoluzione – Canto.
Ab. Stefano Fioretti – Il Clero Siciliano – Versi.
Prof. Cav. Francesco Silvio Orlandini – Versi.

Biglietto d'ingresso Lire it. 2.

(2) Purtroppo non ho saputo rintracciare alcuna lettera del Carducci al Niccolini.

male, almeno in questo momento, che passo teco in compagnia. Godo moltissimo che il Programma del nuovo Giornale il Progresso (1), ti sia andato a *fagiolo* (modo tutto nostro). Un tuo giudizio è per me inappellabile. L'oggetto del giornale (2) è quello di aprire un organo indipendente ai veri ed onesti liberali ossia pei così detti *Disorientati* lasciando da parte le *Torcicode* ossia moderati malva, i *Ferravecchi* quid simile di Codini; e gl'*Idrofobi*, non intendendo io in quest'ultimi i Repubblicani che io stimo, ma i violenti Mazziniani, e tutti quelli che si fanno un Idolo della persona trascurando il principio. Non puoi credere come si sono scatenati, e siccome ogni mezzo è buono per giungere al fine, tutti gli hanno tentati con Avvisaglie, Rappresaglie d'ogni genere. Ma noi, non ci arrenderemo, e manterremo la nostra indipendenza a qualunque costo: anzi ti pregherei caldamente a volere avere la bontà d'inviarci qualche articolo tanto sia politico, riguardante cotesta Provincia, ossia sulla Pubblica Istruzione; come pure gradiremmo qualche tuo giudizio, o lavoro letterario da mettersi nell'appendice. L'orizzonte politico è tetro assai, niuno può azzardare ciò che sarà domani. Quello che sappiamo al certo è, che in Italia non siamo preparati ad una guerra offensiva, e se nella difensiva l'armata solo dovesse prendervi parte, si potrebbe fin d'ora impunemente pronosticare se non una seconda Novara, certo un triste avve-

---

(1) *Il Progresso* — Giornale Politico —; uscì in Firenze dal 1° aprile 1864 all'8 gennaio 1865. Il Comandini, *L'Italia nei cento anni del secolo XIX*, così commenta la morte del giornale: « Cessa in Firenze, dopo nove mesi, il giornale democratico *Il Progresso*, redato da Antonio Martinati e Nicolò Lo Savio, ed alla cui azienda amministrativa non vuole più oltre provvedere il dott. Marco Guastalla ».

(2) I motivi politici che spinsero i democratici fiorentini a fare uscire *Il Progresso*, sono ben specificati in questo « Programma speciale » che apparve nel secondo numero del giornale:

« Quindi noi ci proponiamo:

Di combattere la teocrazia, solo modo efficace di sciogliere durevolmente la questione romana, facendo accettare il principio che *nessun culto sia riconosciuto dallo Stato*;

Di ridestare negli animi la certezza della vittoria, promuovendo l'armamento nazionale, solo mezzo efficace di risolvere la questione veneta con forze proprie e senza pericolo di concessioni, che offendano il decoro e l'integrità del paese;

Di propugnare

a) il suffragio universale con maggiori guarentigie per l'indipendenza dei deputati,

b) l'ordinamento nazionale sulle basi della massima libertà municipale, siccome principio eminentemente italiano, in opposizione al presente sistema d'accentramento, che è cosa esclusivamente straniera,

c) una più equa e razionale distribuzione delle imposte,

d) la riforma dei codici e dell'ordinamento giudiciario, in particolare, l'abolizione della pena di morte in tutta l'Italia, e una legge punitiva per gli abusi di potere nell'esercizio delle pubbliche funzioni,

e) l'istruzione primaria, obbligatoria e gratuita;

D'insegnare al popolo i suoi doveri e l'uso dei suoi diritti naturali e imperscrittibili, quali sono quelle della libertà individuale, di associazione, di riunione, ec. ec.

E finalmente

Di persuaderlo a porre in pratica tutti quei mezzi che sono in sua mano per giungere gradatamente e senza scosse violenti alla soluzione del problema economico, mettendo in armonia il lavoro col capitale ».

nire per l'Italia. Qui abbiamo un malcontento generale, e la reazione col partito clericale, ambo, vorrebbero profittarne, ma per ora non hanno coraggio né persona di fiducia per capitanarli. Il Governo fa lo Gnorri mentre con occhi d'Argo osserva quelli animati da buono Spirito, ma che teme; egli pone in diffidenza, affacciando mille dubbi sul viaggio di Garibaldi (1). Se è rosa sboccierà. Domani si riunisce un Comitato Elettorale che propone il Candidato al Parlamento in luogo del Ginori. I nomi che presentano sono: Scoti Presidente della Camera di Commercio, e questo sembra accolto da tutti: l'altro il Lorini *ferravecchio*; ed un'altro che non rammento essendo di fondi più botti dell'ultimo rammentato. Il Comitato è dei soliti moderati cioè Nazione, Gazzetta del Popolo, ed Italiano. In Firenze sono all'ordine del giorno ferimenti, suicidi, e ammazzamenti da rammentare la [?] come avrai letto nei giornali; l'ultimo fatto delle donne strozzate è tutt'ora nell'ignoto (2). Di divertimenti non manchiamo; Giovedì fu aperto il Politeama terminato del tutto con la compagnia Guillaume che fu accolta con applausi. Questa sera si aprirà la Pergola coll'opera il Fausto. Al Teatro Niccolini v'è la Compagnia Morelli che piace assai, all'Alfieri Opera Ernani con discreto incontro; quanto prima sarà aperto il Goldoni con Opera e ballo. Le Accademie per gli Ungheresi (3), per i Polacchi (4), per i miserabili della città sono quasi serali, e di queste me ne avvedo perché non mancano d'onorarmi di qualche biglietto: per questa sera hanno avuto la discretezza di mandarmene *dieci*. Stiamo allegri anderemo più presto ai ventiquattro *Pioli*... Questa lettera è da sfaccendato, non per uno occupato come te, perdonami che pongo fine all'istante. Fai i nostri ossequi alla tua amabilissima Consorte che rammentiamo sovente per le gentilezze prodigate a Paolino (5), e ad Ippolito (6): ricevi i saluti di tutti, e bacia i bambini e credimi invariabilmente

Tuo aff.mo Amico
Lorenzo Niccolini

---

(1) Ricevendo onori trionfali, Giuseppe Garibaldi viaggiò l'Inghilterra dal 3 al 28 aprile.

(2) Su questo fatto, così *Il Progresso* del 3 aprile:

« Recentissime – Ore 11 1/2 pomeridiane

Ritornando dall'Accademia tenuta a beneficio degli Ungheresi ci occorse udire una notizia sparsa per la città colla rapidità del fulmine, di una giovane ventenne rinvenuta strozzata sul cimitero di S. Maria Novella. Ella vestiva camicia e calzava stivaletti. Il fatto è atroce, nè alcuno sa darne ragione: havvi però chi afferma aver veduto, un quarto d'ora prima, un *fiacre* fermarsi nel luogo suddetto, e dopo pochi secondi ripartirne ».

(3) Da un avviso ne *Il Progresso* del 2 aprile 1864:

« Per questa sera Sabato 2 aprile a ore 8 nel Palazzo Petrovitz sulla costa grande Accademia Vocale e Istrumentale a benefizio degli Ungheresi che soffrono la fame per la carestia ».

(4) Da un avviso ne *Il Progresso* del 5 aprile:

« Gran Concerto Vocale e Istrumentale nella sala della Società Filarmonica. Firenze, il 9 aprile 1864. A benefizio dei feriti nella guerra dell'indipendenza della Polonia ».

(5) Paolina Schnederff, moglie al Niccolini.

(6) Figlio del Niccolini; futuro senatore e sindaco di Firenze (3-1-1848–8-1-1919).

III

Firenze, 19 maggio 1864

Amico Carissimo

Aspettava con ansietà una tua lettera, unitamente a qualche tua preziosa corrispondenza da riportarsi nel Giornale, come io ti richiedeva, mancano affatto di notizie interessanti dalla parte di Bologna. Se credesti piuttosto di inviarci qualche tuo lavoro da mettersi nell'Appendice noi saremmo ugualmente contentissimi e ci stimeremmo ben fortunati se il nostro Giornale fosse onorato di qualche parto della tua mente. È vero che in pochi giorni ho avuti due sequestri, uno per Peruzziana suscettibilità (1), l'altro perché il Fisco essendo d'occhio grosso, gli parve di vedere nelle iniziali G. M. il *Contumace* del Processo Greco, mentre non erano altro che le iniziali di Giuseppe Mazzoni, ex Ministro del 48 (2). Dietro tua dichiarazione che aspettavi l'avviso pel pagamento della prima rata dell'azione del Giornale, ho creduto bene di anticiparla, rilasciando a comodo tuo di rimborsarmi. Ricevi intanto il riscontro di pagamento da me fatto. Qui a noi lo spirito del paese và ogni dì più infiacchendosi, proseguendo così la malattia si rende incurabile. Notizie non ne abbiamo, meno che in Politica si manifestano principi *protestanti* e che si vanno formando qui e là delle Chiesuole. Antica peste d'Italia! Vedi sfiducia quasi generale.

Mia moglie, i miei figli e gli amici tutti ti hanno sempre presente, e ti salutano caramente. Rammentaci all'amico Manni, che tanto stimiamo. Voglimi bene, e credimi sempre

Tuo aff.mo Amico
Lorenzo Niccolini

IV

Firenze, 1 giugno 1864

Amico Carissimo

Inviai la ricevuta della prima rata dell'Azione, pel solo motivo di tranquillizzarti avendomi tu espresso il desiderio di sodisfare, ma il rimborso potevi farlo a tuo comodo, ed al tuo ritorno in Firenze.

---

(1) Così *Il Progresso* del 16 maggio:

« Firenze, 15 maggio.

Quest'oggi, alle ore 10 1/2 ant. è stato sequestrato il foglio N° 44 del nostro giornale pel carteggio torinese. Mentre le autorità locali erano tutte in moto per l'arrivo in Firenze dell'eccellentissimo ministro dell'interno, Ubaldino Peruzzi, il regio procuratore per mezzo dei reali carabinieri mandava anche a noi la sua carta da visita. Guardate che coincidenza; il ministro Peruzzi arriva, ed il fisco ci sequestra ».

(2) Questro secondo sequestro è così commentato ne *Il Progresso* del 19 maggio:

« Firenze, 18 maggio.

E due!! Quest'oggi, alle 10 1/2 antim., è stato sequestrato il foglio N° 47 del nostro giornale per lo scritto in risposta al *Manifesto per la fondazione di una nuova associazione politica*, da noi con un uguale imparzialità pubblicato nel nostro diario, non che (incredibile a dirsi) per la intiera corrispondenza intitolata « *Inaugurazione della Via Ferrata Maremmana* ».

La tua corrispondenza (1) fu accolta con sommo piacere dalla Direzione, e da tutti indistintamente, e fu tale, e tanto l'entusiasmo, che domandavano l'un l'altro chi mai l'avesse scritta? ed io *buci* sebbene qualcuno rammentasse il tuo nome: non ti dirò i vantaggi arrecati all'amministrazione per la vendita maggiore fatta in quel giorno, oltre l'aumento non indifferente degli associati. Ritorno dunque alla carica scongiurandoti nuovamente a volere sacrificare qualche quarto d'ora occupando la tua aurea penna per mantenere il sacro fuoco di Libertà, e Indipendenza che noi tutti ci adoperiamo a tenere vivo nel Giornale il Progresso, quasi unico organo democratico in Italia che sia esente dal Chrittogramma Ministeriale. Ora veniamo a noi. Io come uno degl'amministratori del detto Giornale, non posso permettere che procurando vantaggi eminenti con i tuoi scritti, ti sobbarchi ancora altri sacrifizi; però ti prevengo che per l'avvenire, se tu avrai la bontà d'inviarci qualche lavoro, o corrispondenza (che aspetto prestissimo) di rimborsarti delle spese sulla successiva rata; anticipandoti intanto mille ringraziamenti che ti ripeterò a voce. Gradirei sapere se ti spedirono i Giornali che domandasti, avendo io dato l'ordine alla Tipografia? Le notizie del giorno sono i furti in tutte le amministrazioni del Governo; ancora ieri fuggì un Fornitore di Foraggi per l'Armata non lasciando nei depositi un fil di fieno, mentre i magazzini dovrebbero essere sorvegliati dall'Amministrazione Militare perché fossero sempre ben provvisti. Ma l'oro assopisce tutti i sensi! Mi faresti cosa gratissima se pregasti qualcuno dei tuoi amici avvocati se avessero la cortesia di mandarmi una relazione in succinto del Gran Processo che và instruendosi in cotesta città, e che in questa desta tanta curiosità, ma ne siamo affatto al buio (2).

Fai tanti saluti da parte di mia moglie alla tua Signora, te ricevi quelli dei miei Figli ed amici che ti aspettano per riabbracciarti. Credimi sempre qual sono in fretta

Tuo Aff.mo Amico
Lorenzo Niccolini

Rapidamente rintracciata la corrispondenza che ai fiorentini era tanto piacciuta, e che a me — nell'invernale descrizione della Montagnola — ha richiamato le immagini e le emozioni della prima strofa dell'ode « Alla Stazione », mia sollecita cura è stata quella di riscontrare minutamente la raccolta del giornale che la Biblioteca Carducci possiede, per vedere se vi comparissero altre corrispondenze da Bologna.

E ciò non è stato invano: nella rubrica « Nostri carteggi » del 14 aprile e 25 luglio ne ho infatti rintracciate altre due, e la loro let-

---

(1) È indubitabile che tale corrispondenza sia quella che *Il Progresso* del 26 maggio presenta, nella rubrica « Nostri carteggi », con la data « Bologna, 22 maggio ».

(2) È il famoso processo contro la banda dei fratelli Ceneri e compagni, per vari delitti commessi negli anni 1859 e 1860. Per l'elevato numero degli imputati, 108 compresa una donna, la Corte d'Assise tenne le sue sedute nella grande Sala d'Ercole del palazzo municipale di Bologna.

tura mi ha subito permesso, e per il contenuto e per la forma, di attribuirle con certezza alla penna che aveva redatto la corrispondenza del 26 maggio. Che poi di esse il carteggio del Niccolini taccia, può giustificarsi — per quella del 14 aprile — col probabilissimo smarrimento di una lettera (si ricordi che pure non ci è pervenuto il programma de *Il Progresso* che egli inviò al Poeta) da porsi nell'assai lungo intervallo che corre tra la seconda e la terza lettera; e — per quella del 25 luglio — col fatto che in tale epoca (l'Epistolario Carducciano ne fa fede) il Carducci era in Firenze ed il Nicolini avrà, sicuramente, pregato e ringraziato a viva voce.

Ringraziando della concessione la Casa Editrice Zanichelli, ecco ora le tre corrispondenze, che spero varranno ad invogliare qualche studioso a darci un esauriente lavoro sul *Carducci giornalista*: tema fino ad oggi da pochi, ed in modo frammentario, toccato.

Il Progresso, Firenze, Giovedì, 14 aprile 1864

Bologna, 12 aprile

Alla lunga serie di arbitrii e di persecuzioni perpetrate da chi siede al Governo conviene aggiungerne ancor una a danno del distinto patriotta Quirico Filopanti Professore nella R. Università e Presidente della Società Operaia Bolognese.

I soci operai deliberarono di festeggiare nel giorno 19 marzo l'onomastico del loro Preside d'onore Garibaldi. Il programma della festa era eminentemente nazionale. Lungi dall'accennare a divisione di partiti si proponeva di conciliarli.

Noto all'autorità politica il generoso proposito, questa v'opponeva il veto: indarno il benemerito Professore s'affaticò nel tentare di persuadere il Prefetto dello scopo santissimo della dimostrazione e dell'ottimo effetto che avrebbe prodotto. Il Prefetto stette saldo allegando precisi ordini ministeriali.

Il giorno appresso il Professore annunciava alla Società riunita in Assemblea la proibizione, e siccome era giorno di lezioni istruttive pegli operai egli credè bene di esordire tessendo con veridicità la biografia del generale, interrotto spesso nel suo dire da entusiastici applausi.

In tutto ciò dove una colpa e dove un reo?... Ma diversamente si pensava là dove ogni libito è legge. Immediatamente venne chiamato dal Ministro della P. Istruzione in Torino, e questi gli disse che la carica di Professore nella R. Università era incompatibile con quella di Presidente della Società Operaia.

Si pone così un uomo nella dura alternativa di scegliere l'indigenza o con poco decoro rinunziare ad un ufficio a lui gratissimo.

Altri commenti mi ripugnano. La pubblica opinione si è già pronunciata; gli onesti di tutti i partiti non vedono in ciò che una stupida vendetta.

Ragguardevoli personaggi hanno promesso d'interessarsi all'uopo. Anche il Reggente dell'Università fu commosso dalla poliziesca mi-

sura. Vedremo ciò che sapranno fare a pro di un uomo che non ha altra colpa che di dedicare una parte del suo tempo e delle sue cure per una classe priva ancora de' suoi più sacrosanti diritti.

Il Progresso, Firenze, giovedì, 26 maggio 1864

Bologna, 22 maggio

E che volete che vi scriva dalla città delle mortadelle, dell'associazione di malfattori e di Marco *evangelista noster*? Bel nome Bologna! madre degli studi nel medio-evo e strascinatrice di re incatenati dietro il suo carro, nel 94 inauguratrice con Zamboni e De Rolandis de' tempi nuovi e della bandiera della nazione a cui ella dette il colore della gioventù e della speranza, Vesta d'Italia dal 14 al 44, Amazzone stupenda nel 48 e 49; Bologna oggigiorno, nonostante la importanza della sua posizione, è città ben secondaria: lo mostra la sua stampa, un de' soliti fogli officiali, e due gazzettuccie in piccolo formato a rappresentare le due tendenze del partito moderato di qui che mettono capo a Minghetti ed a Pepoli. *Stat magni nominis umbra*. Ad un canto del palazzo che fu carcere ad Enzo re, Sandrone educa la plebe con le rappresaglie delle sue *teste di legno*, più serie a ogni modo che non quella del paese legale. La Montagnola è insignita di parecchie case di tolleranza: e non lontano da una di queste voi vedreste nel muro una madonna, e sott'essa scolpiti in un pezzetto di marmo i nomi dei cittadini morti l'8 agosto. Se aggiungete qualche invalido nel fior dell'età, che ricopre di stracci i moncherini gloriosi, avrete tutto quel che resta del 1848. Ricordo che in un giorno serenamente gelido e muto dello scorso inverno m'avvenni su l'alto della Montagnola in un di quegli uomini: egli guardava fisso giù verso la madonna, ed io in lui: se n'accorse e m'intese. — Oh, di quelle giornate non se ne sognano, disse: e scotendo la testa se ne andò via lentamente. Mentre il ghiaccio scricciolava sotto la povera gamba di legno, e su la neve scivolava un raggio di sole bianco e impotente, e qualche goccia stillava dai rami degli alberi brulli e brizzolati, vidi una vecchia governante che tirava per le braccia due ragazzi sì che non saltassero su la neve come ne mostravan gran voglia, e gridava con voce fessa nel suo lento dialetto: *A casa, a casa, ragassul: gn'è brisa teimp d'far i matt adès*. Io pensai con stringimento di cuore al sistema de' moderati; e, passando daccanto alla vecchia, sur un faccione da cucciniera vidi, così Dio m'aiuti, nato e sputato il naso di Marco Minghetti.

Ma addentriamoci in Bologna, e fermiamoci all'Università. Per darvi dunque un'idea dell'Università, immaginatevi personificati due principii, il vecchio ed il nuovo, in contrasto fra loro e in mezzo la reggenza, specie di Giano bifronte, con una faccia annerita dal tempo, che ringhia all'elemento nuovo, e questo ritinto a fresco gannisce all'elemento vecchio. Il mostro della reggenza ha anche quattro mani e in ognuna un foglio; la bolla *Quod divina sapientia* (sì, signore, anche una bolla), la legge Albicini, la Casati e il regolamento Matteucci; e queste sventola dall'una parte e dall'altra per ammorzare

il fuoco dell'ire, e il fuoco cresce. Fatevi ora un concetto dell'anarchia che regna qui: battibecchi dei professori col reggente e tra loro, corrispondenze e articoli malignetti e lividucci anzi che no su pe' giornali, vacanze sterminate che si pigliano gli scolari, la reggenza tollera e che i professori danno (ci sono, cari miei, tanti devoti della madonna!? e le feste della madonna in Italia sono come la bettonica), esami, come Dio vuole, il cui giudizio è sovente discusso, non onorevolmente pei professori, e talvolta anche infirmato dalla scolaresca, scandali nelle scuole, tra i quali quello della scuola di geodesia fece a suo tempo gran chiasso. L'elemento vecchio è duro e duttile a un tempo, e conosce e pratica bene tutte le coperte vie: non ischivo degl'intrighi, a dir vero, anche il nuovo, e supremamente pettegolo e ambizioso a tale che se gli legge in faccia comodamente: « Esci di lì, ci vò star io »; ma non ostante le sue pretensioni, sfornito di senso pratico, come quello che presume vincere, quando che sia, il vecchiume con gli aiuti del governo; mentre il fine supremo de' governanti è di far lega col passato contro l'avvenire. Tant'è vero che sino il Matteucci, Goffredo ideale dei professori nuovi, non glie ne diè vinta una mai, mantenne, a dispetto del suo regolamento, sani e salvi i privilegi de' vecchi e scaraventò una commenda addosso la reggenza. Del resto, fra gl'insegnanti ve ne ha di buoni e anche d'ottimi: la scolaresca dal 60 in poi è in aumento e in generale si prepara e dispone bene per l'avvenire e, se nell'insegnamento è anarchia, non è poi la colpa di lei.

Dell'aristocrazia non so che dirvi: rinfantocciata com'è del guardifante e del tuppè d'un secolo fa, io non me le accosto: parrebbe che il *ça ira* del 93 non sia arrivato a questi palazzi, ove il prete, mi si dice, è onnipotente. La borghesia è incerta: inchinerebbe verso il governo, ma teme per la borsa, e aspetta: il popolo, che vede ogni giorno più fuggire dinanzi ai suoi occhi il miraggio delle promesse di felicità e sente crescersi i pesi addosso, manda... non saluti, vi dico io, al tecmirio dell'unità moderata. Oggi, e per un pezzo, la novità di Bologna è e sarà la causa degl'imputati per associazione di misfatti: terribile documento invero dell'anarchia a cui i governi posson ridurre la società; documento, da cui prorompono, come lampi, certe parole profonde, gelide, acute che fanno piangere e fremere. Ma i legislatori macellai pensano a migliorare la società colla scure e la corda. Del resto si fabbrica di nuovo e con assai d'arte, demolendo, s'intende le case de' poveri; si rimbelliscono di specchi e dorature le botteghe e i negozzi; le bettole pigliano proporzione e figura d'*hôtels*; i vecchi caffè si ripuliscono, e se ne aprono sempre di nuovi; le *barbierie* si cambiano in *salons* di convegno per la gioventù del blasone, nè mancano di femmine per allettare: v'è poi un numero sufficente di case di tolleranza, e se ne veggono i biglietti esposti nelle vetrine di qualche incisore. O questa non è civiltà bella e buona?

PS. Fu bene che tardassi fino ad oggi 23 la spedizione di questa mia: così ho da dirvene una fresca fresca. È qui S. E. il presidente del consiglio, il quale va dicendo ai suoi aderenti come ei prepari per la settimana ventura un discorso, col quale proverà che la finanza potrà senza ulteriori rincalzi trascinare la sua etica vita sino al maggio del 65; che il disavanzo potrà esser ridotto a soli cento milioni annui;

ma raccomanda che non si pensi a Roma, salvo che per impetrare, chi volesse, assoluzioni, proscioglimenti, grazie et *caetera eiusmodi* dal S. Padre e dalla Santissima Vergine! Evviva il commend. Minghetti!

Il Progresso, Firenze, lunedì, 25 luglio 1864

Bologna, 22 luglio

Ladri e Minghetti: ecco i due poli intorno a' quali si aggirano le novità bolognesi. Ma, prima di andar innanzi, mi conviene avvertirvi che questa mia sarà tutt'altro che una corrispondenza: vi sarà di tutto un poco, chiacchiere, salti, osservazioni, digressioni, più o meno opportune.

E d'altra parte; se è permesso ai ministri delle finanze di fare bilanci che non sono bilanci, se la Camera li applaudisce furiosamente quanto più escono dal seminato, e quanto e' rispondono: *Le son cipolle*: a chi domanda loro: *Andate voi a Roma?* se tutto questo, dico, è permesso a' ministri, non negate di grazia a un povero corrispondente una tal licenza, purché *sumpta pudenter*.

Cominciando dunque dai ladri, genere specifico degli eroi d'oggigiorno, che secondo Guerrazzi darà il nome a questo secolo della borghesia, come già lo dettero a quelli della feudalità i papi, i tiranni e le prostitute; cominciando dai ladri, il processo per associazione di malfattori seguita fra noi con le solite variazioni più o meno eleganti. E seguita il colto pubblico a correre in folla nella sala d'udienza e ad incitare con le grida gl'incliti *toreadori*; voglio dire i testimoni fiscali, venuti a galla dalla melma delle carceri e dalla fanghiglia della bassa polizia. Pare agli onesti che codesti signori testimoni si piglino oltre le loro deposizioni una parte che non dovrebbe esser loro concessa dalle severe forme della giustizia. A un degli accusati che dicea d'essere sfuggito a non so quale persecuzione della polizia, un dei testimoni fiscali rispondeva con un fremente sogghigno di iena: « Alle mani mie ti giuro io che non saresti scappato; che mi sarebbe parso d'andare a nozze mettendoti un cordino al collo ». Sta bene: il pio desiderio e il nobil linguaggio è secondo le tradizioni di quel benemerito mestiere; se pur non se ne voglia trovare l'origine più alto, in una legislazione cioè che, secondo la frase del birro di G. Giusti, *sa d'impiccato lontano le miglia*. Ma quello di cui non so capacitarmi è come le gentili signore, i giovani eleganti, gli uomini gravi che udirono la selvaggia proposta potessero accoglierla con un bisbiglio di approvazione, potessero incoraggiarla dei più lusinghieri sorrisi. A proposito: mi ricordo della conversazione d'una signora assai gentilesca e fatticciotta con alcuni splendidi e ben portanti uffiziali. Dopo aver la signora, all'udire di una cagna a cui erano stati tolti i cagnolini, esclamato coll'accento d'una prima donna del Federici: *Povera madre!* caduto poi il discorso sul processo dei malfattori e buccinandosi di prove non sufficienti e di colpabilità non all'ultimo grado, ella con aria di profondo rammarico si volgea domandando: Oh non gli faranno dunque la testa al Ceneri? Non dubitate, madama, non dubitate. Le campagne d'Italia son feconde di canapa, come di

leggi sanguinarie i nostri codici e le città di carnefici. Così bastino gli amanti al vostro appetito... di affetto, come alla voglia delle forti emozioni provvederà col suo lusso di patiboli la legislazione della patria di Beccaria. Nè con ciò voglio già io difendere i ladri di Bologna: pur troppo la mia coscienza è d'accordo con la coscienza del pubblico. Ma quell'accanimento e quello sprezzo per le forme legali che mostra una parte del pubblico di Bologna mi spiace: mi spiace che la purità e impassibilità della giustizia apparisca come turbata da quel concitamento di furore che il presidente della corte, d'altronde uomo egregio, dovrebbe più spesso reprimere. Badate: cotesti imputati oggi son malfattori: domani l'imputato può essere un galantuomo: potete esser voi, posso esser io, che, non essendo finora deputato nè interessato in imprese di strade ferrate, mi tengo da me stesso per un fior di galantuomo. Del resto la difesa dei ladri, io la lascio della miglior voglia del mondo ai giornali officiosi. Ed è veramente uno spettacolo che m'empie di tenerezza a un tempo e di sublime speranza, a vedere il primo conte del regno italiano, un paladino della nuova feudalità borghese, levarsi così presto all'ideale dell'antica cavalleria, e nelle proporzioni e secondo i modi della civiltà odierna imitare il vecchio tipo di Rinaldo signore di Montalbano, che si gittava a quando a quando alla strada gridando ad Astolfo, a Orlando e a Ricciardetto:

Non si risparmi parente o compagno:
E poi si parta il bottino e il guadagno.

Ma più sublime ancora e pietosa a vedere è la fretta e l'amore onde i paladini consocii dei giornali officiosi accorrono in suo aiuto su la via del supplizio d'infamia, a cui l'opinion pubblica, più possente e più giusta di Carlo imperatore, lo condanna; rinnovandogli, come a conte e banchiere, l'abbigliamento che Gano avea messo addosso al paladin condannato:

In testa gli avea messo una corona,
Ed un capestro d'oro gli avvolgea.

E vi so dire che i colpi menati dai difensori dei giornali officiosi per salvare il lor socio son più esiziali al senso comune ed all'onestà che non fossero ai Maganzesi quelli dei cavalieri briganti. Peccato che i Ceneri di Bologna non sieno mai stati nè ministri nè conti! Chi sa che pioggia di difensori sarebbe caduta su le loro spalle! E, tornando al nostro processo, mi vien voglia di fare una domanda... A chi? non lo so neppur io: forse alla coscienza pubblica. Testimoni fiscali, compagni di carcere degli imputati, deposero di aver udito da alcuni di loro che monsignor Golfieri, cameriere di S. Santità, già professore di letteratura italiana nell'Università, e tuttavia dottor collegiato (benchè componesse, non è molto, un sonetto che terminava così « La meretricia tricolor bandiera ») passava di quando in quando delle somme di denaro ai capi delle *balle* (è questo il nome delle sezioni in cui pare che sia partita l'associazione dei malfattori) per tenerli pronti al servizio della reazion clericale. Monsignor Golfieri protestava contro la deposizione, e invocava un giudizio. Perchè non è stato esaudito il giustissimo voto di monsignore? Se egli non

è reo, perchè lasciargli pesare sul capo una tale imputazione? Se è reo, perchè è tuttavia invitato dalla Reggenza dell'Università al delicatissimo officio di esaminatore in compagnia di chi non ha dato mai denaro a' capi di malfattori e a profitto della reazione?

Dai ladri e da monsignore passiamo un poco a Marco evangelista delle finanze nel regno d'Italia. Sì, Marco Evangelista venne, or fa qualche tempo, in Bologna per partecipare a parenti, consorti, aderenti, come qualmente egli Marchino (è il diminutivo onde lo vezzeggiano gli amici affettuosi) sia per farsi sposo, e sposo nulla di meno che d'una duchessa dell'Italia meridionale. *Io Hymen Hymenaee io.* I nostri ministri hanno tutti il bernoccolo della filogenitura. Quell'altro, dopo avere contaminato di sospetti, d'odio e di sangue tutta l'Italia, sfuggì al fremito del pubblico sdegno nell'amplesso dell'amore: e i brani dello Statuto strappato gli servirono da cartocci per i confetti, e la moschettata che ghiacciava notturna i generosi petti dei disertori d'Aspromonte era la musica che lo accompagnava al talamo principesco. Anche Marchino si prepara adesso alle dolcezze del santo matrimonio: da teda nuziale gli farà l'incendio del Ministero delle finanze, i voti e gli augurii glieli porgeranno i popoli smunti. La mia Musa plebea rifugge *dalla congiunzione di questi pianeti diplomatici.*

Ma i poeti cesarei non mancheranno; che vedendo in idea un neonato Marchino gli grideranno di già:

... Tu sarai simile
Al tuo gran genitor ...

E' non ci sarebbe male, da vero. Si rinnoverebbe il bisogno dell'ambasceria delle ranocchie a Giove, quando il Sole prese moglie!

TORQUATO BARBIERI.

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

RASSEGNA BOCCACCESCA

GIOVANNI BOCCACCIO. — *Il Decameron* a cura di NATALINO SAPEGNO. — Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1956, 2 voll., in 8°, pp. 475 e 531. (« Classici italiani », Collezione diretta da Ferdinando Neri e Mario Fubini, vol. 13).

VITTORE BRANCA. — *Boccaccio medievale.* — Firenze, Sansoni, 1956, in 8°, pp. [XII]-234.

Non si può dire che, dopo che apparve nella « Biblioteca Nazionale » di Le Monnier l'edizione del *Decameron* curata dal Branca (1951-1952), e dopo che furono pubblicati i saggi di questo studioso *Per il testo del « Decameron »* (*Studi di filologia italiana*, VIII, 1950, pp. 29-143 e XI, 1953, pp. 163-243), la questione testuale del capolavoro abbia fatto molti passi innanzi.

Con disappunto di quanti aspirano a chiarire senza pregiudizi i problemi filologici, A. Chiari ha insistito sulla tesi dell'autografia del codice B (*Ancora dell'autografia del codice berlinese del « Decameron » Hamilton, 90*, in *Convivium*, XXIII, 1955, pp. 352-6), in luogo delle sole prove valevoli, le interne, adducendo un malinteso ossequio a un'autorità, quella del Barbi, che era certo grandissima, ma non infallibile, e che soprattutto non si appoggiava, quando dubitosamente si pronunciò, su una informazione sufficiente.

G. Petronio ha curato una nuova edizione (Torino, G. Einaudi, 1955) del suo testo del 1950, che riproduceva quello dato da A. F. Massèra (Bari, G. Laterza, 1927), ma aderendo con fedeltà anche maggiore al manoscritto a cui si era attenuto il Massèra, B.

La nuova edizione è stata liberata dei numerosi errori di stampa incorsi nella prima, ma purtroppo anche privata del bel commento, che di quella costituiva il pregio migliore.

Dell'edizione di C. S. Singleton (Bari, Laterza, 1955, 2 voll., « Scrittori d'Italia », nn. 97-98) hanno mostrato i difetti A. E. Quaglio (*Studi sul testo del Decameron*, in *Paideia*, X, 1955, Supplem., pp. 449-72); G. Petronio (in *Rassegna della letteratura italiana*, LIX, 1955, pp. 498-500; cfr. anche LX, 1956, pp. 340-2); N. Sapegno (in questo *Giornale*, vol. CXXXIII, 1956, pp. 48-66); N. Vianello (in *Convivium*, XXIV, 1956, pp. 735-42).

Il Sapegno adotta quindi il testo del Branca, cioè quello, indubbiamente, che ispira maggior fiducia, perché in parte giustificato in altra sede, anche se non definitivo e purtroppo sfornito, per le solite deplorevoli esigenze editoriali, di quell'apparato critico che vi avremmo desiderato.

Dell'edizione Branca il Sapegno riproduce opportunamente la comoda numerazione per paragrafi, di cui ci serviremo per i presenti appunti. I ritocchi che egli apporta al testo sono circa centocinquanta.

Come ho esposto altra volta in questo *Giornale* (vol. CXXXI, 1954, pp. 227-48, alle pp. 228-9), il Branca aveva dimostrato (*Studi di filologia italiana*, XI, 1953, pp. 163-243) la fallacia della tesi sostenuta dallo Hecker, accettata dalla Sampoli Simonelli (*Annali della Scuola Normale di Pisa*, Lett., st. e filosof., N. S., XVIII, 1949, pp. 129-72) ed ora ripresa dal Singleton, che faceva dipendere direttamente da B il già veneratissimo codice Mannelli (Laurenz. XLII, 1, Mn.).

I due manoscritti sono in realtà indipendenti l'uno dall'altro; risultano bensì strettamente affini, più strettamente affini fra loro, che ciascuno col Parigino It. 482 (P), altro rappresentante della medesima famiglia.

Proprio in base alla classificazione del Branca, messa in rapporto con la tavola X del Singleton (dove, sotto ciascuna nuova lezione accolta dall'editore, è data la lista dei manoscritti che la contengono), si può affermare che in varî punti le modifiche apportate dal Sapegno al testo Branca erano necessarie. Risulta infatti dagli elenchi del Singleton che le lezioni così accolte sono date da P e da manoscritti estranei alla famiglia P, Mn B.

Accanto alla numerazione per giornate, novelle e paragrafi, indico il volume e la pagina dell'edizione Laterza (Si), onde rendere più facile al lettore una ricerca e un controllo nella tavola del Singleton, il quale ha il torto di presentare i propri emendamenti sottintendendo il riferimento al testo-base al quale vengono apportati. Metto fra parentesi quadra le integrazioni, e fra parentesi rotonda, dopo la lezione accolta, quella rifiutata dal Sapegno.

I, 2, 15 (Si, I, 42). Pensa che tali sono là i prelati quali tu gli hai qui potuti vedere e puoi (... e più);

I, 5, 16 (Si, I, 53). ... come disavvedutamente acceso s'era di lei, [così] saviamente era da spegnere ... il mal concetto fuoco;

II, 3, 9 (Si, I, 85). e non bastando alle cominciate spese seguire le loro rendite (... spese solamente le loro rendite);

II, 7, 38 (Si, I, 129). ... [solamente] a servirle e a piacerle intendevano;

II, concl., 9 (Si, I, 178). cosa molto [da lui] disiderata;

III, 4, 4 (Si, I, 206). una [sua] donna;

III, 10, 29 (Si, I, 261). Rustico [più] non la richiedeva;

IV, 1, 45. (Si, I, 282). le [tue] lagrime;

IV, 5, 12. (Si, I, 307). panni tutti stracciati e fradici [indosso];

VII, 7, 13. (Si, II, 71). ... essendo andato Egano ad uccellare e Anichino rimaso [a casa].

Sembra trattarsi di omissioni e sviste della fonte comune di Mn B, passate dall'edizione del Fanfani (Firenze, F. Le Monnier, 1857), che riproduceva sostanzialmente Mn, a quella del Branca (anteriore di due anni, si badi, all'articolo degli *Studi di filologia*).

Non diverso è il caso di un'integrazione nella novella II, 7, 116, che però andava fatta dopo, e non prima delle parole *signor mio* (Si, I, 142): ... disse: [Ordinatissimamente,] signor mio...

Per un altro passo, basta l'accordo P, Mn a stabilire la legittimità di un'integrazione:

Introduz., 13 (Si, I, 10). ... avuta [già] mai.

Al paragrafo IV, 10, 13 risulta dalla tavola XIII del Branca che la lezione *guastada* è nel solo Mn, e qui basta l'accordo P, B a garantire l'esattezza di *guastadetta* adottato dal Sapegno.

Ma gli stessi dati di fatto che giustificano alcuni interventi, ne infirmano e rendono inaccettabili altri. Nell'accogliere suggerimenti dalle fonti più svariate, l'editore non sembra aver tenuto conto della classificazione di parte del materiale manoscritto fatta dal Branca nell'articolo citato. Ora, se alle liste approntate da questo studioso a dimostrazione del suo assunto, si può rimproverare la presenza di qualche variante indifferente, cioè non discriminante, d'altronde le conclusioni principali del saggio appaiono ineccepibili.

Introduz., 75, *riottose* è soltanto in B (Branca, tav. XI), e l'accordo P, Mn basta a provare l'esattezza del *ritrose* della vulgata.

Nei seguenti passi:

I, 1, 74. *om.* confessandosi;
I, 4, 11. quella (la chiave della sua cella);
I, 7, 28. *om.* gli fece le sue tre robe restituire;
II, 7, 20. *om.* costei; *om.* di cui queste cose fossero;
III, 10, 31. d'ogni suo bene (d'ogni sua cosa);
V, 9, 40. *om.* senza rimaritarmi,

si torna alla lezione di B Mn; ma l'accordo di P con manoscritti che non fanno parte della solita famiglia P, B Mn, è decisivo. Ciò risulta dalle tavole VIII e IX del Branca; per I, 1, 74; I, 7, 28; V, 9, 40, anche dalla tavola X del Singleton (rispettivamente I, 37; I, 60; I, 400); per I, 4, 11; I, 7, 28; II, 7, 20, pur dallo studio della Sampoli Simonelli, p. 138.

Identico è il caso dell'omissione delle parole: *come manifestamente apparirà* nel Proemio, 13, e della lezione *gravezza* in luogo di *durezza* a III, 9, 60: omissione e lezione che la tavola X del Singleton (I, 5; I, 257) dimostra limitate a B Mn.

Nei passi:

I, 7, 14. *om.* da bere;
VI, 10, 28. *om.* la maggior parte,

si torna alla lezione del codice Mannelli: mentre il solo accordo P, B, per non parlare dei manoscritti di altra famiglia, avrebbe dovuto farla ritenere senz'altro da scartare (Branca, tav. XII).

Nell'Introduzione, 55, la lezione da scegliere era quella del Singleton: *ciascuna di noi* (« non prendersi per noi a quello che ciascuna di noi meritamente teme alcun compenso »): risulta dalla tavola X (I, 19) che essa è data sia dalla famiglia P, B Mn, sia da altri manoscritti al di fuori di essa. Se i dati del Singleton sono esatti, la lezione del Branca: *ciascuna di voi*, deve essere svista proveniente dalla vulgata; quelle del Massèra conservate dal Petronio e ora accolte dal Sapegno: *ciascuna*, pare svista o correzione arbitraria del Massèra.

Altrettanto sicura e documentata (P, B Mn più altri manoscritti) risulta (Singleton, tav. X, I, 350) la lezione sia del testo Branca sia del testo Singleton a V, 1, 48-9: *ma Pasimunda ... La fortuna*: lo spostamento del *ma* (*Pasimunda ... ma la fortuna*) è un ritocco del Massèra, ispirato a un criterio di logica tutta moderna (cfr. la *Nota* della sua edizione, vol. II, p. 364).

Vediamo altri passi: nel Proemio, 2, la lezione *altrui* (*alcuni*) proposta dal Barbi (*Sul testo del Decameron*, nel volume *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni*, Firenze, F. Le Monnier, 1938, pp. 35-85, alla p. 39) era stata rifiutata da tutti gli editori, perché, come osserva il Branca nella sua edizione, data solo da due manoscritti isolati, l'Estense α, J, 6, 6 e il Barberiniano 4058.

Nell'Introduz., 39, *portavano* proposto dal Barbi, p. 40, in luogo di *ponìeno*, « non è che la lezione isolata di un manoscritto (il Laurenz. XLII, 6) contro la concorde testimonianza della tradizione » (Branca, Commento all'edizione Le Monnier).

Dubbia rimane l'esattezza della correzione di *ordinatamente* in *arditamente*, proposta dal Barbi, p. 43, a V, 1, 65. Il Barbi si basava sulla testimonianza di P, e dei manoscritti II, I, 23 della Nazionale di Firenze e Barberiniano 4057, non dipendenti dallo stesso capostipite di P. Ma a giudicare da un'annotazione del Branca (che nel suo commento contrappone, ai tre utilizzati dal Barbi, « i più autorevoli manoscritti »), B Mn (Massèra-Petronio, Fanfani) risulterebbero a loro volta d'accordo con manoscritti di altra famiglia nel dare *ordinatamente*, che sta con *assettate* e sembra *lectio difficilior*: la coincidenza di P (o quella di B Mn) con testi di tradizione diversa sarebbe cioè casuale.

Tuttavia i dati che abbiamo non sono sufficienti a decidere in un senso o nell'altro: a ciò che si è riferito, il Branca aggiunge l'osservazione che « un gruppo notevole [di manoscritti] non ha le parole *asset-*

tate ordinatamente ». Potrebbe darsi che «i più autorevoli manoscritti» da lui citati fossero i soliti B Mn, e che, *in mancanza di altre testimonianze,* fosse decisivo l'accordo di P con alcuni esemplari conservanti le parole in questione.

La massima parte degli altri ritocchi del Sapegno è fondata sull'autorità del testo Massèra-Petronio (cioè di B), via via appoggiata da quella del Singleton, che ne riproduce la lezione. Ma nessuno degli editori ha finora fornito gli elementi necessari perché il lettore possa liberamente ripercorrere la loro strada e giudicare dell'esattezza della loro scelta. In astratto, è bensì possibile che il Branca abbia riprodotto attraverso il Fanfani la lezione di Mn, senza rilevare che era in disaccordo con la testimonianza del resto della tradizione; ma non è meno verosimile che il Singleton abbia fatto altrettanto nei riguardi di B, attraverso il Massèra-Petronio. In una simile situazione, avrei ritenuto più prudente che, salvo casi per cui si disponesse di una sufficiente documentazione, come quelli citati in principio, non ci si discostasse dall'edizione che ispirava, genericamente, maggior fiducia: e ciò allo scopo di evitare la costituzione di uno di quei testi compositi che sono, fra tutti, i più infidi.

Ancora qualche osservazione: a VIII, 9, 24, nonostante le argomentazioni del Barbi, pp. 72-3, le parole: *che ha per me' 'l cul le corna* sembrano una delle solite postille del Mannelli (cfr. Branca, in *Studi di filologia italiana*, p. 181, e commento all'edizione Le Monnier).

A II, 5, 63 l'integrazione del Fanfani: *e così ad Andreuccio fecer veduto* [*l'avviso loro*] non è in alcun modo confermata dalla tradizione manoscritta, né minimamente necessaria al senso: si veda nel Tommaseo-Bellini l'articolo *fare veduto* ' mostrare ', espressione che del resto è ancora della lingua corrente.

Arbitraria parrebbe pure l'integrazione *intendeano* fatta dal Massera nel passo VI, 5, 6: « ... avendo egli quella arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli error d'alcuni, che più a dilettar gli occhi degl'ignoranti che a compiacere allo 'ntelletto de' savi dipignendo [intendeano], era stata sepulta »: è probabile che qui si abbia semplicemente un anacoluto.

In un punto (III, 7, 65) mi duole di veder accolto un mio suggerimento d'integrazione certamente errato (p. 243 della recensione citata): « ma come Tedaldo dalla sepultura quivi tornato [fosse], fuggir si volle temendo ». Lo stesso tipo di espressione è usato poco sopra: « così di lui temendo come de' morti corpi, se poi veduti andare come vivi, si teme », e la giustificazione di esso è nelle *Annotationi et discorsi sopra alcuni luoghi del Decameron... fatte dalli... Deputati... sopra la correttione di esso Boccaccio,* In Fiorenza, Nella Stamperia de i Giunti, 1574, num. 178, pp. 60-1.

Lo scopo del commento del Sapegno è di rendere possibile al lettore medio il contatto immediato e genuino con lo scrittore: quindi le annotazioni, lucide ed essenziali, appianano le difficoltà che si

oppongono alla precisa interpretazione della lettera del testo, senza appesantirsi di riferimenti che deviino da esso l'attenzione.

A preparare il lettore all'autentica comprensione del capolavoro, è efficace la bella *Introduzione*, scritta con l'eleganza che tante volte abbiamo ammirata nell'autore del *Trecento*.

Caratteristica del Boccaccio è una « disposizione sentimentale eclettica e curiosa, inquieta ed espansiva »; i modi espressivi sono in lui « decisamente indirizzati al racconto, all'analisi minuta e cordiale delle vicende, degli ambienti, delle figure ».

Ma perché dalle opere ancora impacciate o ridondanti della giovinezza si giunga alla perfezione del capolavoro, bisogna da una parte che un'esperienza sentimentale esuberante e tumultuosa si plachi in serena e umana contemplazione, dall'altra che una retorica ancora scolastica si trasformi in uno strumento espressivo duttile e robusto.

Lo svolgimento dell'arte boccaccesca fino al *Decameron* è tutto « nello sforzo di raggiungere e di contemperare l'equilibrio degli affetti con quello delle forme, la serenità dello spirito e il ritmo pacato dell'esposizione ».

Quando il Boccaccio si accinge a scrivere il *Decameron*, « egli è giunto... a quel punto supremo della vita, librato tra le affannose esperienze della giovinezza e la riflessione severa e un po' angusta dell'imminente vecchiezza: libero alfine dall'urgenza delle passioni, può lasciarsi andare a ricontemplarle in sé e in altrui con quella simpatia... di chi ha molto provato, ma insieme con quel distacco che gli permette di sentirle... come un diletto e un conforto estremo dell'animo, prossimo a rinchiudersi in se stesso »: atteggiamento insieme oggettivo e cordiale, che il critico vede simboleggiato nella cornice dell'opera e poeticamente incarnato nelle figure dei novellatori.

Le tendenze e le leggi che conferiscono coerenza e organicità al mondo dello scrittore « si riassumono in una considerazione più libera, ardita e cordiale degli umani affetti, accettati nella loro validità concreta e sociale, svincolati da ogni norma di moralità ascetica e trascendente, e nel culto dell'umana intelligenza, operante anch'essa sul terreno della realtà, vittoriosa spesso e sempre combattiva di fronte agli ostacoli che le oppongono la natura e la fortuna, orgogliosa della sua forza che si matura in un campo di concrete esperienze e non di sterile dottrina o di astratta speculazione ».

La materia svariatissima si dispone, come rilevò Ferdinando Neri, secondo un disegno sapiente; lo svolgimento dei molteplici temi è improntato ad una disposizione realistica che si traduce in forme di « generosa obbiettività ».

« Alla ricchezza infinita della materia e all'equilibrio raggiunto dalla concezione ideale dello scrittore s'adegua dappertutto la pienezza e maturità dello stile... Sintassi e lessico si distendono con inusitata libertà di movenze nelle direzioni più varie. E nasce la mera-

vigliosa prosa boccaccesca: quella prosa insieme riposata e scorrevole, sostenuta senza inutili lentezze, robusta e agile, artisticamente modulata ma in nessun punto scolastica, flessibile e pronta ad assecondare le varie intonazioni comiche o drammatiche, elegiache o patetiche, umili o solenni del racconto ».

Esponendo sul principio la vita dello scrittore, il Sapegno polemizza cortesemente con chi ha lacerato il velo delle finzioni autobiografiche boccaccesche: « La critica, egli scrive, ha potuto bensì chiarire l'inconsistenza della bella fiaba con cui il Boccaccio si è sforzato di colorire e adornare l'umiltà delle sue origini e della sua condizione sociale, ma non può distruggere l'importanza di questa vocazione solennemente affermata né sminuire il significato di questo appassionato tirocinio poetico e mondano. ... E contro tale illusione e fraintendimento sarà ... da riaffermare senza paura la sostanziale verità delle confessioni dello scrittore, il loro profondo valore di autobiografia non esteriore e aneddotica, ma intima e tanto più schietta quanto più è capace di renderci, *insieme con i particolari della vita vissuta*, anche i sogni, le speranze, le inquietudini, le delusioni di una giovinezza che persino nei libri cerca soprattutto il riflesso di *una splendente avventura reale*. Sta di fatto che è proprio *l'esperienza vissuta* a determinare fin dall'inizio le simpatie del letterato, a circoscrivere il campo delle sue letture, a dare un'impronta caratteristica e singolare alla sua cultura ».

Ora, non sembra che occorra attribuire una sorta di necessità e di preminenza ai particolari della vita vissuta, per chiarire la natura di un mondo poetico, o che la ricostruzione critica del Sapegno perda alcunché della sua legittimità e compiutezza, ove si ammetta che a un'inclinazione e simpatia letteraria non abbiano dato l'avvio fatti concreti. Anche un'esperienza sentimentale « tumultuosa e appassionata » come quella di cui il Sapegno parla a proposito delle opere giovanili, è pensabile senza che sia necessario attribuirle i colori che essa assume nel tradursi in pagina letteraria.

Né i critici che con più risolutezza hanno negato alle allegorie autobiografiche ogni addentellato con la vita reale dell'autore, e hanno ricondotto quel giuoco d'invenzioni al riecheggiamento d'una serie di modelli consacrati, negano però che esso sia il segno di un orientarsi particolare del gusto e dello spirito del Boccaccio, e che quindi abbia valore di indizio non trascurabile per la biografia spirituale e per la valutazione dell'arte dello scrittore.

A definire il carattere tutto letterario del romanzo autobiografico boccaccesco, a portare fuori dei soliti e logori moduli il problema della biografia dell'autore, hanno concorso per vie diverse G. Billanovich nei fondamentali *Restauri boccacceschi* (Roma, « Storia e letteratura », 1945), e V. Branca, col saggio *Schemi letterari e schemi autobiografici*, che, pubblicato nel 1946 nella *Bibliofilia*, ora si ristampa, ritoccato, nel volume sansoniano.

Osserva per l'appunto il Branca che, nel tentativo di ricostruire una biografia su due serie di dati ugualmente infidi e inconcludenti, da una parte indicazioni generiche, comuni ad ogni amore, dall'altra particolari estratti alla rinfusa da opere diverse e da episodi eterogenei, si sviluppò solo in un senso empirico *un problema soprattutto psicologico e artistico*: per inseguire su una traccia vana « gli atti materiali dell'uomo Boccaccio », si trascurò « *la storia dell'anima del Boccaccio scrittore, così immediatamente consegnata a quelle pagine* ».

La direzione delle ricerche del Branca e le sue conclusioni in questo campo sono troppo note, perché occorra informarne il lettore. Rileviamo piuttosto i punti di dissenso dal Billanovich: il luogo di nascita, che per il Branca è Firenze e per il Billanovich Certaldo; la figura di Emilia o Emiliana, che secondo il primo si rivela una fantasia letteraria derivata dalla *Fiorita* di Armannino, mentre il secondo (*Petrarca letterato. I. Lo scrittoio del Petrarca*, Roma, « Storia e letteratura », 1947, pp. 84-5) crede di ravvisarvi una donna reale, Emiliana di Giovanni di Nello.

I saggi che, più o meno profondamente rimaneggiati, formano il bel volume del Branca, apparvero in riviste e miscellanee attraverso un decennio, ma costituiscono un tutto organico, in quanto vennero « concepiti unitariamente come ricerche in direzioni diverse dell'appassionante sottosuolo di vita e di cultura da cui nell'autunno del Medioevo poté levarsi, non in opposizione, ma in ideale corrispondenza alla *Divina Commedia*, questa splendida e grandiosa commedia dell'uomo ».

Il primo saggio, *Tradizione medievale*, dà le linee essenziali dell'interpretazione del Branca, della quale i successivi sviluppano punti particolari.

Lo straordinario favore da parte dell'ambiente borghese e mercantile, la diffidenza, venata di disdegno retorico e umanistico, da parte dei circoli più propriamente letterari, che accolgono il capolavoro al suo primo apparire, non derivano da ragioni occasionali ed episodiche, bensì da elementi essenziali dell'opera stessa, che non si inserisce nella letteratura classica né discende dalla tradizione medievale più aristocratica, ma ha i suoi antecedenti nella rigogliosissima produzione narrativa appunto borghese e popolaresca, e la cui ispirazione è risolutamente, per non dire esclusivamente, medievale e romanza.

Una decorosa dignità di dettato, una superiore armonia di stesura è raggiunta ascoltando i suggerimenti della medievale tecnica del *cursus* e della prosa versificata e rimata: nel secondo saggio (*Strutture della prosa: scuola di retorica e ritmi di fantasia*) il Branca rileva con grande finezza il delicato giuoco di ritmi in cui l'artista sorveglia-tissimo riflette ed esprime più immediatamente le sue fantasie.

La ricca e varia materia, pur senza piegarsi a intenzioni allegoriche né accogliere sovrasensi meravigliosi, si dispone e si svolge secondo un disegno interpretabile e valido in senso morale e in senso retorico, o, in altre parole, secondo i paradigmi canonici della visione medievale e scolastica della vita.

Dalla prima all'ultima delle dieci giornate si svolge un itinerario ideale, che va dalla riprensione dei vizi all'elogio della magnanimità e della virtù, attraverso la rappresentazione dell'uomo trastullo della Fortuna o vittorioso su di essa per la sua « industria » (II e III giornata), o misurato nelle sue doti dall'Amore (IV e V), o volenteroso di affermarsi con la prontezza e acutezza dell'ingegno (VI-VIII), fino alla pausa della IX giornata, in cui tutti i temi precedenti si intrecciano.

Le novelle sono, in conformità con le teorie medievali accettate e assimilate dallo scrittore, l'esemplificazione di questi temi-chiave, di queste idee-forza dell'opera.

A una cosiffatta, lata e sottintesa ispirazione « esemplare », riflessa chiaramente dal disegno ideale del *Decameron*, risale l'esigenza sentita dal Boccaccio di presentare le narrazioni in veste di testimonianze storiche.

Vengono in tal modo determinati i limiti cronologici delle azioni: che si compongono in un'epopea (cioè in un'« interpretazione al di là degli eventi ») « di quell'età in cui la vita cavalleresca e feudale si incontrava splendidamente con quella pulsante e fervida delle ' compagnie ' e delle ' arti ', e la grandiosa architettura dell'impero andava mirabilmente frangendosi nel molteplice e ricco mosaico dei regni, dei principati e dei comuni ».

Il terzo saggio del volume, *L'epopea mercantile*, illumina con grande ricchezza di riferimenti i molteplici e saldi legami che stringono l'opera maggiore del Boccaccio con l'età che vide i mercanti italiani sparsi per le terre più remote del mondo conosciuto. « Isolata ancora nell'opera di Dante in un cerchio di aristocratico disprezzo per ' la gente nova e i sùbiti guadagni ', ignorata come inferiore o estranea dalla raffinata esperienza del Petrarca, restata ai margini persino nelle opere storiche di un Compagni o nello stilizzato narrare del *Novellino* », la classe mercantile del Due- e Trecento « irrompe nella ' commedia umana ' del *Decameron* e la domina con la sua esuberante vitalità ». « Il poema dell'autunno del Medioevo in Italia » è anche e soprattutto « l'epopea degli uomini che più potentemente ne hanno improntata la civiltà, portandola al centro della vita europea ».

Si scoprono veramente le ragioni della vitalità di un'opera, scoprendo la sua corrispondenza con le aspirazioni, gli ideali e perfino la realtà contingente dell'età che l'ha vista nascere. E il contemplare il *Decameron* nella luce della tradizione civile medievale e nella sua ispirazione ideale e unitaria, apre inattese prospettive nel tessuto

fantastico di molte novelle. Le analisi che di queste il Branca conduce o suggerisce, arricchiscono e rinnovano innegabilmente le interpretazioni tradizionali.

Il saggio che avevamo già letto in *Lettere italiane*, VI, 1954, pp. 36-54, *Le nuove dimensioni narrative*, riprende e sviluppa ciò che era stato accennato nel primo intorno allo strenuo bisogno di concretezza, alla viva esigenza di una mobile e pieghevole aderenza alla realtà, che discendono dallo stesso carattere di esemplarità delle novelle boccaccesche.

L'ultimo saggio, *Motivi preumanistici*, addita nella definizione e nella difesa della poesia di fronte alle diffidenze di teologi e di mistici e al rozzo disprezzo di giuristi e di medici, il motivo centrale del preumanesimo boccaccesco.

Rileviamo, in appendice al capitolo V (*Schemi letterari e schemi autobiografici*), l'illustrazione di due documenti relativi alla biografia del Boccaccio: una genealogia tracciata dal Borghini, e un cenno, tratto dalle carte dei Del Bene, su « un palco a Santo Spirito » che il poeta aveva in locazione da quella famiglia.

Molto importante, anche per le deduzioni che se ne possono trarre sul procedimento caratteristico della fantasia creativa dello scrittore, che va dalla letteratura alla vita, e non viceversa, è la segnalazione, in appendice al volume, di evidentissimi rapporti fra l'Introduzione del *Decameron* e la descrizione della peste fatta da Paolo Diacono nella *Historia Langobardorum*. Osserva giustamente il Branca: « Ogni volta che la sua fantasia narrativa vuole presentare fatti reali e storici », sembra che il Boccaccio « non sappia mai avvicinarli direttamente nella loro immediatezza, ma soltanto attraverso lo schermo di precedenti narrazioni letterarie ».

Una seconda nota finale riguarda la *Origine e fortuna europea della Griselda*; una terza *Le prime illustrazioni* del capolavoro.

Il pregio migliore dell'opera del Branca è la sua ricchezza di spunti e di stimoli: non solo sorge da quelle pagine un'immagine nuova del Boccaccio, avvinto da un fitto tessuto di dati culturali, di simpatie, di intuizioni a un'epoca che fu tra le più complesse della nostra storia; ma ne deriva la possibilità di un avviamento diverso degli studi sullo scrittore, di una totale reinterpretazione della sua arte, perfino (data la grandezza della figura e il peso dell'influenza che esercitò) di uno spostamento sensibile nell'intera rappresentazione dell'età che fu sua.

I risultati fondamentali delle ricerche del Branca e le tesi principali da lui sostenute sono ora esposte in forma più semplice e lineare, sotto il titolo: *Giovanni Boccaccio*, in un volume della collezione *Orientamenti culturali* dell'editore C. Marzorati (*Letteratura italiana. I Maggiori*, Milano, 1956, pp. 185-244. Parte prima: *Profilo biografico e letterario*. — Parte seconda: *Il Decameron*. — Parte terza: *Cenni sulla fortuna del Boccaccio*. — *Bibliografia*).

Luigi Russo ha ristampato in volume a sé (*Letture critiche del Decameron*, Bari, G. Laterza, 1956, pp. XII-380, Biblioteca di cultura moderna, n. 514) le ventisette *Postille critiche* che accompagnavano la scelta di venticinque novelle (oltre al Proemio e all'Introduzione), da lui pubblicata nel 1938 presso l'editore Sansoni di Firenze.

Parallelamente a quella dei *Ritratti e disegni storici*, il Russo si propone di costituire una serie di *Letture critiche*, perché si veda « accanto al lavoro dello storico, l'altro più minuto del lettore e critico di poesia ».

Un carattere particolare ha la ristampa della scelta e del commento del Fornaciari fatta di recente dall'editore Sansoni. Il volumetto, che conserva l'antico frontespizio (G. B., *Novelle scelte del Decamerone... con commenti filologici e rettorici ad uso delle scuole e degli studiosi della lingua* per cura del prof. RAFFAELLO FORNACIARI, Firenze, G. C. Sansoni, 1889), è preceduto da una bella *Presentazione* (1957, pp. XIV) di Cesare Segre, il quale mette in rilievo, insieme col carattere puristico del commento, anche il garbo e il gusto delle annotazioni e la sensibilità linguistica e genuinamente stilistica che si fa luce attraverso la paziente minuta esegesi testuale.

FRANCA AGENO.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

E. G. Parodi. — *Lingua e letteratura. Studi di teoria linguistica e di storia dell'italiano antico*, a cura di G. Folena, con un Saggio introduttivo di A. Schiaffini. — Venezia, Neri Pozza, 1957 (Biblioteca di cultura, 15-16), in 8°, pp. cxliii-542.

Insegnamenti e ammonimenti inestimabili, quelli che si possono trarre dalla bibliografia dei grandi studiosi. Quasi cento pagine occupa, in questo volume, la bibliografia del P., raccolta per la prima volta, lodevolmente, da G. Folena: pagine, per chi si occupi degli stessi argomenti, affascinanti; tanto più che il Folena ha aggiunto ai dati anagrafici degli scritti meno noti, un riassunto o un florilegio.

La prima impressione potrebbe essere di sgomento, di fronte al numero e alla varietà di interessi del P.; e lo sgomento forse si accentua quando si scorge, sotto alla superficie variegata, la disciplina di coerenza. Due grandi direttive di marcia iniziali: la linguistica romanza (storia del latino, etimologia italiana, dialettologia, specialmente ligure e toscana) e le ricerche intorno ad alcuni temi fondamentali nella storia della cultura del Due e Trecento (le traduzioni dell'*Eneide*, i *Fatti di Cesare*). E già è evidente che esplorazione di manoscritti, esame linguistico dei testi, ricerca di rapporti letterari si fondono, nelle intenzioni del P., in una sola grande indagine. (Intanto il gusto del P. lettore si rivela su testi di amplissimo àmbito cronologico e geografico, dal *Mahabharata* e dall'*Odissea* sino a Rimbaud e Verhaeren). Col passare del tempo si fa sempre più intensa l'applicazione a Dante, sino a diventare preminente negli interessi del P., direttore dal 1906 del « Bull. d. Soc. Dant. It. », editore del *Convivio* e del *Fiore*. Si direbbe che l'opera di Dante offrisse il migliore punto di convergenza alle varie ricerche del P., culmine e sintesi, quale essa è, del pensiero, dell'arte, della lingua del Duecento. Basta scorrere, a conferma, il volume *Poesia e storia nella « Divina Commedia »*, dove un magistrale panorama della cultura delle Origini introduce a studi sulle teorie politiche e filosofiche di Dante, ad analisi originali sulla struttura e sullo stile della *Commedia*, alla parte generale dell'articolo sulla rima.

Movimento naturale, ch'ebbe il suo principale organo nell' « Archivio » ascoliano, quello che conduceva lo specialista in linguistica romanza al terreno dei dialetti, il terreno più solido e ricco; e natu-

rale pure il movimento che spingeva lo studioso di testi antichi all'esame della tecnica espressiva, e perciò, fondamentalmente, del linguaggio. È peculiare del P. l'aver collegato, con maggior decisione di altri, questi due punti d'arrivo: mettendo la dialettologia a contatto col ritmo della storia (della storia letteraria) e arricchendo l'interpretazione dei testi di una organica dottrina dialettologica. Opportuno dunque il titolo di questo volume (*Lingua e letteratura*), che allude agli elementi più attuali dell'insegnamento parodiano, oggi che la storia della lingua italiana, assunto un assetto ben definito, produce risultati tra i più validi della nostra civiltà critica.

I due testi che rappresentano in modo compiuto l'alleanza di studio linguistico e studio letterario sono i memorabili *Rima siciliana, aretina e bolognese* (qui, pp. 152-88) e *La rima e i vocaboli in rima nella « Divina Commedia »* (qui, pp. 203-284). Il primo, che diede un apporto fondamentale agli studi sulla lingua dei poeti siciliani, costituendo un ponte tra i lavori del Cesareo e del Tallgren e quelli, conclusivi, del Debenedetti, traccia intanto, seguendo il filo delle rime di *o* ed *e* chiuse toscane con *u* ed *i*, la storia del trasferimento della poesia lirica dalla Sicilia alla Toscana all'Emilia. Il secondo studio è a tutt'oggi il contributo principale sul patrimonio linguistico di Dante, visto sullo sfondo degli scrittori toscani anteriori e contemporanei. Spoglio imponente per la vastità di documentazione (tutta, s'intende, di prima mano) e per la continua tensione interpretativa, che in ogni punto della grammatica e del lessico scopre l'azione di forze complesse e la nascita di tradizioni di lingua poetica. Naturalmente la massa di elementi extratoscani in Dante, rilevata, a gara, dagli studiosi precedenti, risulta, a un esame così completo, limitata nell'estensione e illustrata nelle ragioni storiche.

Ma l'osservazione più acuta e feconda di questo studio del P. è certo quella sul valore creativo della rima: specchio che da un'immagine inalberata felicemente alla fine di un verso ne fa sorgere un'altra, scoprendo quasi il processo dell'invenzione. (Concetto certo non crociano; ma sull'adesione del P. all'estetica del Croce varrebbe la pena di soffermarsi con maggiore agio: per precisare entro quali limiti e in che modo la concretezza del filologo, la sua sensibilità ai valori della tecnica letteraria poterono accettare i postulati dell'*Estetica*: si vedano intanto, in questo volume, le pp. CXXIII e CXXVIII).

Lo schema di questi due articoli è quello di tutto il lavoro del P.: sulla principale attività spesa nell'esegesi dei testi, con un'acribia continuamente premiata (si vedano qui, per es., i contributi *Sul Ritmo Cassinese*, pp. 99-111; *Per un'edizione delle Rime di Guittone*, pp. 132-41), con un rigore esemplare (per es. in *Ortografia petrarchesca*, pp. 443-52), immane la comprensione critica e storica, aiutata da un gusto finissimo (si legga *Il « giullare di Dio »*, pp. 142-51; *Rime ignote o poco note di Francesco Petrarca*, pp. 453-61).

Ed è rigore, proprio, lo sforzo di collegare senza fonderli i due piani d'indagine, e l'applicazione dei mezzi ermeneutici più confacenti all'uno e all'altro. Un simile schema operativo è delineato chiaramente nel giudizio (qui alle pp. 301-328) sull'audace tentativo del Lisio di abbozzare una storia della prosa italiana sino a Dante. Da un lato infatti il P., forte della sua impareggiabile conoscenza dei testi, rivendica all'uso contemporaneo particolarità della prosa dantesca che il Lisio si affrettava a valutare esteticamente; dall'altro approfondisce, con una scelta felice di esempi, il giudizio, anche estetico, sulla sintassi dantesca, concludendo con affermazioni esattissime riguardo al ritmo della prosa, facendo leva sulla storia per portare nella luce l'arte. I recenti studi di storia della lingua, e la polemica sulla validità della stilistica, mostrano oggi la lungimiranza metodologica del P.

Un altro settore della tecnica valorizzato del P. è il *cursus*; anche questo studiato in funzione dell'opera di Dante (*Intorno al testo delle epistole di Dante e al cursus*, pp. 399-442); anche questo, almeno in partenza, applicato a problemi testuali e di attribuzione. Ma già nelle premesse è implicito un traguardo storico: non si deve, dice il P., partire dalle regole del *cursus* per giudicare della bontà delle lezioni, ma « da un minuto e accurato spoglio di tutte le Epistole, per riconoscere in che modo Dante applichi il *cursus*, e cioè quali veramente sieno le regole da lui rispettate o seguite, quali non sieno veramente buone per lui ». Era il linguista che scorgeva, in una tradizione retorica, i diritti della libertà, l'elasticità del sistema; era lo storico di letteratura che intravvedeva, alle soglie del Rinascimento, le ultime metamorfosi di un procedimento medievale in via di estinzione. E infatti, due anni dopo, le *Osservazioni sul cursus nelle opere latine e volgari del Boccaccio* (qui, pp. 480-92) segnalano nel Boccaccio non solo latino ma volgare esempi di *cursus*, e ne notano le caratteristiche rispetto al *cursus* di Dante, riportandole a differenze di cultura, indole, gusto.

Il *cursus* costituisce uno dei legami che, secondo il P., allacciano il Boccaccio al mondo medievale. Al Boccaccio invero il P. non dedicò ricerche sistematiche e continuate; eppure i suggerimenti che egli avanzò sia riguardo alle Rime, sia, e soprattutto, riguardo alle opere in prosa, sono evidentemente il risultato di una meditazione assai approfondita. I brevi articoli su *Giovanni Boccaccio, per il sesto centenario*; *La cultura e lo stile del Boccaccio*; *Il Boccaccio in laude di Dante* (qui alle pp. 462-69; 470-79; 493-500), oltre a dire cose belle e assai acute sullo scrittore, sui rapporti tra la sua erudizione e la sua poesia, sulla sua personalità e il suo gusto, abbozzano con sicurezza il parallelogramma delle forze culturali che agirono più intensamente sul prosatore. Gli elementi latini del lessico e della sintassi boccacceschi non avevano mancato di colpire gli studiosi; ma solo dopo avere ricollocato il Boccaccio nel suo tempo, tra la

moda ritmica delle *artes dictandi* già trasferita da Guido Faba al volgare, e l'allargamento e l'affinamento delle possibilità sintattiche del toscano operato dalla lettura attenta dei classici, quale ci attestano i volgarizzamenti, era possibile afferrare nella prosa del *Filocolo* e del *Decameron* la particolare intonazione di voce dello scrittore. Secondo il P., insomma, gli elementi dello stile boccaccesco « sono, assai più che non si creda, medievali; eppure sui colori grossolani, forniti dalla retorica delle medievali *Artes dictandi*, o su quelli stridenti e forti delle traduzioni volgari di poeti latini, si è disteso un luccicore di metallo brunito, con riflessi di bronzo antico; in quel ritmo troppo violento e monotono è penetrata una mollezza nuova, elegante e sensuale, che sa piuttosto di età decadenti che di età primitive ».

Le pagine del P. sono costellate di giudizi così penetranti, che sembrano esenti dalle offese del tempo e dal mutare delle impostazioni critiche; analogamente non vi sono tracce di patina sullo stile del P., quella patina che in pochi anni può divenire tanto densa.

L'opera del P. è insomma validissima nei risultati, stimolante per la fertilità di spunti metodici (che divengono predominanti nella commemorazione di *Carlo Salvioni*, pp. 60-96, e nello studio meditato per tre lustri su *Questioni teoriche: le leggi fonetiche*, pp. 42-59). Essa meritava bene che ne fosse tracciata la storia interna, come ha fatto, introducendo il volume, A. Schiaffini, colui che ha saputo far progredire su tutto il fronte le ricerche fondate dal P. Con vera abilità narrativa, lo Schiaffini segue lo svolgimento e le diramazioni degli interessi filologici del P., il consolidamento della loro base metodologica; alternando a questa esposizione ricordi, suoi e d'altri, dai quali il maestro riappare nella sua viva personalità.

Con uno scorcio più veloce, e pure interessante, il Folena, giustificando in una *Nota* la scelta operata, indica i punti di forza del pensiero parodiano, anticipando un suo studio più ampio. E al Folena si deve, oltre alla citata bibliografia, un utilissimo Indice dei nomi e delle cose. Questo volume appare come il primo di una serie dedicata alle Opere di E. G. Parodi. Siamo certi che l'editore, vista l'ottima accoglienza fatta al volume, attuerà pienamente il programma.

CESARE SEGRE.

W. WELLIVER. — *L'impero fiorentino*. — Firenze, La Nuova Italia, 1957, in-8°, pp. XII-280 con 20 tavole f. t. (« Storici antichi e moderni », II serie, n. 10).

Questo studio del Welliver interessa soprattutto la storiografia politica, e in particolare si occupa dell'opera di Lorenzo come uomo di stato nel quadro delle vicende fiorentine e italiane della seconda

metà del Quattrocento. Ma, dato che l'autore allarga la sua indagine, come è giusto, a tutta la personalità del Magnifico e più generalmente alla civiltà filosofica e letteraria della Firenze contemporanea, essa può avere qualche interesse anche per gli studiosi di Lorenzo scrittore e della letteratura fiorentina quattrocentesca. La tesi centrale del libro non trova precisi precedenti nella bibliografia laurenziana. Tra le due correnti fondamentali in cui all'ingrosso si possono distinguere le interpretazioni di Lorenzo politico, tra quella cioè di origine guicciardiniana e romantica, che nel Magnifico vede un oppressore della libertà comunale, e quella variamente atteggiata, che giudica la sua azione in modo più positivo, il Welliver si avvicina senza dubbio alla seconda. Egli è tuttavia ben lontano dal fare di Lorenzo un equilibratore della situazione italiana e tanto meno, secondo la nota tesi del Palmarocchi, il fautore di una federazione italiana contro lo straniero. Il Magnifico è, a suo giudizio, un « imperialista » nel senso che tutta la sua opera mirerebbe, riprendendo con nuovo vigore e nuova consapevolezza quella di Cosimo, verso la costituzione di un vero e proprio « impero fiorentino »: un impero, e qui è la parte più nuova e discutibile della tesi del Welliver, che vorrebbe essere la realizzazione sul piano politico della civiltà elaborata dai pensatori e artisti fiorentini, e in particolare configurarsi come una specie di « stato-chiesa », non contrario per principio alla Chiesa cattolica, ma tendente a « riformarla » sulla base della più aperta e tollerante « teologia » del Ficino e del Pico. Quali sono le prove che il Welliver porta per dimostrare questo intento? Nell'ambito dei fatti strettamente politici non era certo facile trovarne, e l'autore si riduce a insistere su due punti: l'atteggiamento di Lorenzo durante la guerra fra Innocenzo VIII e re Ferdinando di Napoli, e la sua opera per ottenere il cardinalato al figlio Giovanni. I risultati più notevoli riguardano il primo punto, poiché il Welliver sulla scorta anche di documenti inediti (specie di alcune lettere del Lanfredini, ambasciatore fiorentino presso il Papa), viene a mostrare in modo, mi sembra, persuasivo che Lorenzo, anziché fare opera di pacificatore fra i due contendenti, tentò, finché gli fu possibile, di fomentare le loro discordie, di mantenere fra i due, in altre parole, una specie di « guerra fredda », che gli permettesse di rimanere arbitro della situazione. Ma questo comportamento del Magnifico, e la stessa sua azione per ottenere il cardinalato al figlio (già illustrata dal Picotti) (1) bastano davvero a provarne l'intento di costruire un grande « impero fiorentino » politico-spirituale, o in-

(1) È strano che il Welliver non citi l'articolo, che lo avrebbe forse rafforzato nella fede nella sua tesi, di R. PALMAROCCHI, *L. d. M. e la nomina cardinalizia di Giovanni* (in *Archivio storico italiano*, CX, 1952, pp. 28-54), dove si dà notizia della possibilità che si presentò nel 1488 a Lorenzo di diventare egli stesso cardinale: possibilità, tuttavia, da lui prontamente rifiutata.

vece rientrano nell'ambito di una normale politica moderatamente espansionistica? Tale dubbio è avvertito dallo stesso Welliver, il quale si volge a cercare altre riprove e testimonianze nelle opere letterarie e figurative di Lorenzo e degli artisti della sua corte. Alla legittimità metodica di questo procedimento non si può, generalmente parlando, opporre alcuna obiezione: se è vero che le opere d'arte nascono dalla storia, e dalla storia di un'epoca ben determinata, non c'è nulla da eccepire se lo storico si vale anche di esse come di elementi atti a ricostruire la vita di quell'epoca: le stesse trasfigurazioni o deformazioni sentimentali o fantastiche che vi subiscono i riferimenti alla realtà storica, sono sempre in relazione con le forze spirituali operanti in profondo su quella realtà, e possono quindi esse stesse diventare documento per lo storico. Il pericolo in cui egli può incorrere, è invece quello di distaccare le immagini contenute nell'opera d'arte dalla totalità organica e quindi dallo spirito centrale dell'opera stessa e dell'artista, forzandole ad entrare in un quadro aprioristicamente escogitato, magari attraverso il procedimento sempre infido dell'interpretazione allegorico-simbolica. A tale pericolo mi sembra che non sfugga il Welliver, malgrado la sua conoscenza dell'ambiente culturale e artistico laurenziano. Non è questa la sede per discutere le singolari analisi che egli offre di alcune famose opere d'arte figurative del tempo (1). Basterà qui accennare a qualche sua interpretazione nel campo letterario. Fino a qual punto l'identificazione della donna cantata dal Magnifico (nelle *Rime*, nel *Comento* e nelle *Selve*) con la città di Firenze, può essere accettata da un lettore della poesia laurenziana, che ben sa come quella donna (a parte la sua pressoché certa identificazione con Lucrezia Donati) sia in realtà un personaggio tutto letterario, foggiato con ricordi stilnovistici, petrarcheschi e neoplatonici, e più precisamente legato a quell'aristocratica volontà di evasione dalla

(1) Mi limiterò a ricordare che nel famoso quadro botticelliano *L'adorazione dei Magi*, il Welliver, dopo aver scorto un'allusione alla speranza di sostituire l'impero romano negli archi diroccati che appaiono nella parte sinistra del quadro, nell'elmo romano e nella lupa che egli crede di intravvedere al disopra della testa di Cosimo, e infine nella presenza dei cavalli, « animali imperiali », ritiene che « basandosi... sulla vita ecclesiastica destinata a Giuliano, sul pescatore appena visibile che getta le reti dalla barca, sulla strada che porta lontano », si possa intuire « che la parte destra del quadro voleva alludere più o meno alla Chiesa, e più probabilmente ad una Chiesa conquistata e rigenerata » (pp. 66-67). A sua volta il giovane misterioso che compare sul lato sinistro della *Primavera* del Botticelli, non può essere, secondo il Welliver, che Giuliano, « in attesa di essere ispirato a combattere a Roma per la gloria eterna », in attesa cioè di assumere il Papato » (pp. 71-72). Documento non meno importante sarebbe il quadro *Approvazione della regola di S. Francesco* del Ghirlandaio, per il fatto che la scena, ricordo di una grande « riforma » ecclesiastica, è posta in piazza della Signoria, e poichè sul capo di Lorenzo, « atteggiato proprio come Sua Santità, si libra una Minerva neonata » (p. 147).

vita quotidiana e soprattutto dalla politica, che è il tono dominante delle *Rime*, del *Comento* e delle *Selve*, e in genere una delle componenti fondamentali della personalità di Lorenzo scrittore? Meno improbabile potrebbe essere la minuta interpretazione politica che il Welliver tenta della canzone *Per molte vie*, se, a parte il fatto che si rimarrebbe comunque nel campo delle probabilità, da una lettura spregiudicata non si ricevesse l'impressione che quella canzone è solo una noiosa poesia d'occasione (appunto « per donna malata », come dice la didascalia), costruita amplificando e variando temi e formule petrarchesche. In realtà nella sua opera letteraria Lorenzo parla di « impero fiorentino » una volta sola, in una pagina del proemio del *Comento*, che il Welliver pone naturalmente in forte evidenza. Ma anche in questa pagina, dove il Magnifico si augura che la lingua fiorentina possa « nella gioventù ed adulta età sua venire ancora in maggiore perfezione; e tanto più aggiugnendosi qualche prospero successo ed augumento al fiorentino imperio, come si debbe non solamente sperare, ma con tutto l'ingegno e forze per li buoni cittadini aiutare », mi sembra difficile scorgere qualcosa di più che una generica esortazione, ben comprensibile, senza richiamarsi a reconditi e grandiosi propositi, in bocca non dico del signore di Firenze, ma di un qualsiasi cittadino fiorentino normalmente affezionato alla propria città. Non meno arbitraria appare l'interpretazione estensiva che il Welliver dà degli elogi e degli auguri di futura gloria tributati dal Poliziano nelle *Stanze* a Lorenzo e a Giuliano: elogi ed auguri che in effetto si spiegano, oltre che con le normali consuetudini della poesia cortigiana umanistica, con il particolare richiamo a quei poemetti encomiastico-mitologici della decadenza latina, alla cui imitazione il Poliziano era portato, prima di tutto, dal suo personalissimo gusto della squisita e remota trasfigurazione letteraria della realtà storica.

EMILIO BIGI.

GIORDANO BRUNO. — *Due dialoghi sconosciuti e due dialoghi noti*, a cura di GIOVANNI AQUILECCHIA. — Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1957, in-8° gr., pp. 65.

Uno dei fatti più importanti della critica bruniana di questi anni è la scoperta e la pubblicazione, a opera di Giovanni Aquilecchia, di due dialoghi latini del Bruno rimasti finora ignoti, che segue a breve distanza di tempo il decisivo ritrovamento di quel codice romano che ha permesso all'Aquilecchia stesso di dare la redazione definitiva, secondo l'ultima volontà del Bruno, della *Cena de le Ce-*

neri (1). Si tratta dei dialoghi intolati *Idiota triumphans* e *De somnii interpretatione*, che l'Aquilecchia ha scoperto in un esemplare a stampa della Bibliothèque Nationale di Parigi, il quale contiene anche i dialoghi *Mordentius* e *De Mordentii circino*, già noti perchè conservati in un volume della Biblioteca Nazionale di Torino e pubblicati a cura del Vitelli e del Tocco nel volume I, parte IV, degli *Opera latine conscripta*. La notizia, oltre che l'esistenza, dell'*Idiota triumphans* e del *De somnii interpretatione* era rimasta finora completamente ignota agli studiosi del Bruno: i due dialoghi sono pertanto decisivi non solo per un definitivo chiarimento della natura reale dei rapporti fra il Bruno e il matematico salernitano Fabrizio Mordente, emigrato a Parigi, ma anche per un'illuminazione particolare delle vicende del secondo soggiorno parigino del Nolano, fra l'ottobre del 1585 e il giugno dell'anno successivo, in rapporto anche con i contemporanei eventi storici, oltre che per quel che si riferisce alle discussioni filosofiche, culminate nella famosa « disputa camoeracensis ».

Assai efficacemente l'Aquilecchia riassume la questione. I biografi e i commentatori del Bruno hanno costantemente indicato, sulla base del *Mordentius* e del *De Mordentii circino*, un atteggiamento di convinta ammirazione e simpatia da parte del Nolano verso il matematico salernitano: solo con la pubblicazione, da parte di Frances A. Yates nel 1951, di alcuni estratti delle lettere inviate da Parigi da Jacopo Corbinelli a Gian Vincenzo Pinelli (2), nelle quali è testimoniata una serie di contrasti assai vivi fra il Bruno e il Mordente, tale indicazione ha dimostrato la sua scarsa consistenza (l'Aquilecchia nota giustamente come già il *Mordentius* e il *De Mordentii circino* contengano sufficienti ragioni per intendere l'atteggiamento fortemente critico del Bruno verso il matematico di Salerno, in quanto limitato nelle sue ricerche alla sfera empirica e incapace di sollevarsi alle ragioni filosofiche). Dai documenti pubblicati dalla Yates appare chiaro come proprio sul motivo della limitazione dell'opera del Mordente al grado inferiore dell'empiria si siano avuti i contrasti più vivaci nell'ambiente parigino frequentato dal Nolano. Il Mordente si era aspettato dal Bruno un'apologia senza riserve, e si era quindi molto irritato per la grave limitazione posta alla sua scoperta, ben vedendo dietro le lodi clamorose l'intenzione da parte del filosofo di appropriarsi sul piano concettuale delle sue ricerche, respingendolo sul piano inferiore della pura tecnica. Ma nell'*Idiota triumphans* e nel *De somnii interpretatione* il Bruno si trova a com-

---

(1) GIORDANO BRUNO, *La Cena de le Ceneri*, a cura di GIOVANNI AQUILECCHIA, Torino, Einaudi, 1955. Su questo vol. uscirà nel prossimo fascicolo una rec. di Luigi Firpo.

(2) *Giordano Bruno: Some New Documents*, by FRANCES A. YATES, in *Revue Internationale de Philosophie*, n. 16, fasc. 2, 1951.

battere su due fronti: non solo contro il Mordente, ma anche contro quegli ambienti culturali parigini che, avendo preso troppo sul serio le lodi date al Mordente, avevano accusato il Nolano di aver dato ascolto a scoperte di scarso valore scientifico, levando al cielo un'opera che non presentava in realtà nulla di particolarmente significativo. Di qui il tono aspro e sarcastico dei due dialoghi, nei quali la lode per il Mordente non è che occasione per il disfrenarsi di una corrosiva ironia. L'Aquilecchia si serve poi della documentazione dei due dialoghi e delle lettere del Corbinelli per indicare persuasivamente la posizione politica delle persone frequentate dal Bruno durante il suo secondo soggiorno parigino: Piero Del Bene, abate di Belleville, il Corbinelli, entrambi legati al re Enrico III e favorevoli a Enrico di Navarra, quanto contrari ai Guisa e alla Lega. Da una lettera del Corbinelli si ricava che il Mordente sposta alla fine la sua polemica contro il Nolano sul piano politico, ricorrendo ai partigiani dei Guisa: di qui la probabile ragione del rapido allontanarsi del Bruno da Parigi, in quanto per lui, che in tutti i modi si era compromesso a favore dei « politici » e contro la Lega, i pericoli dovevano essere divenuti ormai numerosi e gravi, tanto più che, nel delicato periodo delle lotte di religione, i « politici », già minacciati dal Papa e avversati dai cattolici della Lega, non potevano rischiare la difesa di una persona come il Bruno di così dubbi precedenti religiosi. Ai rapporti fra Bruno e Mordente l'Aquilecchia porta poi nuovi dati rintracciando le opere del Mordente e compiendone un'accurata descrizione.

Dei due dialoghi sconosciuti il più interessante è l'*Idiota triumphans*, dal momento che il *De somnii interpretatione* si risolve in una rinnovata indagine tecnica sull'utilizzazione delle scoperte del Mordente, riprendendo con più meditata sicurezza motivi e ragioni già presentate nel *Mordentius* e nel *De Mordentii circino*. L'*Idiota triumphans*, dedicato all'abate Piero Del Bene, si dispiega in una vivace apologia fortemente ironica della « santa ignoranza », secondo lo schema già ampiamente sfruttato dal Bruno in molti passi dei dialoghi italiani e in particolare nella *Cabala del Cavallo Pegaseo*, e qui applicato al Mordente, presentato come esempio dell'uomo ingenuo, sprovveduto, irrazionale, che quasi per virtù soprannaturale ha compiuto una scoperta di eccezionale valore. Il tono è di un sarcasmo violento e aggressivo: ripetendo nel latino i moduli bizzarramente contorti ed epicamente beffardi delle sezioni più aspramente polemiche dei dialoghi italiani, il Bruno assomiglia il Mordente ai fanciulli e ai popolani che rivelano il futuro o proclamano le più ascose verità ispirati dalla divinità, riprende il motivo dell'asinità cara a Dio per la sua prona semplicità, ricorda la sua interpretazione dell'antica religione egizia, le cui divinità teriomorfe alluderebbero alla presenza dell'unica e vera divinità in tutte le cose, anche nelle più umili; accumula esempi tratti dalla mitologia classica e

interpretati, a giustificare le lodi date al Mordente, come esaltazione dell' « idiota » attraverso il quale si è manifestata la verità (e parallelo a questo motivo è quello dell'inveramento delle scoperte del matematico salernitano entro la « nolana filosofia »). In questo modo il Bruno da un lato risponde alle proteste del Mordente, riducendolo a inconsapevole veicolo della verità, inutile senza l'intervento del filosofo; dall'altro polemizza con i critici del suo entusiasmo per il Mordente, indicandone i limiti gravissimi e riportandolo alla giusta misura di un riconoscimento assai modesto. Soprattutto la prima parte dell'*Idiota triumphans* ha un vigore combattivo e una forza satirica che non cedono di molto alla prosa italiana più vivacemente polemica, e inoltre presenta allo stato puro la sintassi latina del Bruno nei suoi caratteri di più aperto disprezzo per le vecchie regole tradizionali e di più convinta esemplazione sulle sperimentazioni compiute in italiano: la nuova ironica apologia della « santa ignoranza », condotta con le sue serie verbali, con i suoi complessi parallelismi, schiaccia sotto il cumulo delle immagini bizzarre e dei deformanti accostamenti l'avversario del momento, il Mordente.

L'edizione dell'Aquilecchia risulta particolarmente interessante anche perchè, ristampando il *Mordentius* e il *De Mordentii circino*, egli ha compiuto non solo la necessaria collazione fra l'esemplare noto di Torino e quello appena scoperto di Parigi, ma ha pure indicato il metodo per la revisione dell'edizione degli *Opera latine conscripta*, che aveva patito non soltanto della diversità di criteri editoriali fra volume e volume, ma anche di una minore attenzione filologica dovuta agli assorbenti interessi filosofici dei curatori (ad esempio i due dialoghi sul Mordente avevano subito un non accettabile ammodernamento grafico e interpuntivo) (1).

GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI.

G. G. FERRERO. — *Marino e i marinisti*. — Riccardo Ricciardi editore, Milano-Napoli, 1954, in-8°, pp. XLVI-1140 (Vol. 37 della collezione « La letteratura italiana - Storie e testi »).

A poca distanza dalla metà del secolo hanno visto contemporaneamente la luce due antologie della poesia marinista: *Marino e i marinisti* (Ricciardi, Milano-Napoli 1954) di G. G. Ferrero e *Marino. Opere scelte*; *Marinisti. Opere scelte* (in due voll. UTET, Torino 1954) di G. Getto. Il nostro discorso riguarda qui soltanto l'opera del Fer-

(1) Su questi criteri cfr. la « comunicazione » a pp. 156 sgg. di questo fascicolo.

rero, tuttavia vogliamo subito notare che l'apparizione sincrona dei due importanti lavori ha contribuito a dar risalto, nel campo degli studi della nostra letteratura seicentesca, ad una esigenza assai avvertita (e tuttora solo parzialmente risolta); l'esigenza — diciamo — di realizzare, specie nelle classiche zone del « delirio » seicentesco, un più convincente e spiegato raccordo tra lo svolgimento dialettico del problema relativo alla civiltà e all'arte barocca, nel loro insieme considerate, e l'interpretazione delle singole opere e dei singoli problemi che ci conservano e testimoniano la realtà viva della cultura e dell'arte del Seicento italiano.

Non v'è dubbio, infatti, che la moderna critica italiana abbia saputo condurre nei confronti dell'età barocca una ben vigorosa e fertile revisione dei vecchi schemi arcadici e dei criteri romantici, abbattendo gran parte dei pregiudizi e dei limiti di un inveterato e non discriminato antiseicentismo, ed è anche certo che essa ha saputo accordare quest'opera di ripensamento e di chiarificazione ai motivi più ricchi della moderna universale disputa sul Barocco, elaborandone originalmente gli spunti problematici essenziali e riconducendo i termini della questione agli equilibrati fermenti del suo storicismo. In quest'ambito, la messa a fuoco degli obbiettivi critici è proceduta in un continuo raffinamento della sostanza problematica, al quale hanno partecipato utilmente tanto le personalità centrali della nostra moderna cultura letteraria quanto gli esponenti di esigenze intellettuali polemicamente maturate nei dibattiti d'avanguardia.

Sarebbe, dunque, assurdo, oltre che erroneo, affermare semplicisticamente, di fronte a questo complesso di lavoro e di idee, che al progresso della « critica del problema » non ha fatto seguito una « critica delle opere » ravvivante e concreta. Dal tempo in cui il catalogo laterziano preoccupava il Serra per esser troppo programmaticamente ricco di nomi seicenteschi, fino ad oggi, il Seicento ed i seicentisti hanno perduto assai della polvere che li confondeva, è vero, ma è pur necessario notare che tra l'una e l'altra critica — del problema e delle opere — si è venuta delineando egualmente, nel tempo, una considerevole disparità di prosecuzione, specie nel settore più delicato, quello « marinistico », appunto, dove l'esplorazione, l'analisi, l'edizione — dopo un primo laborioso fervore — hanno come ceduto il campo.

Le due nuove antologie della poesia marinista sono, dunque, giunte opportunamente a ravvivare le indagini per una concreta argomentazione del barocchismo italiano.

Più « nuova », più meditatamente coraggiosa delle due opere appare quella di G. Getto. Di essa — per non allontanarci ulteriormente dal nostro argomento — diremo solo che, sebbene non perfettamente soddisfacente dal punto di vista filologico, ci sembra particolarmente vitale nella sostanza delle sue proposte, specie nell'avvio ad un approfondimento delle ragioni spirituali del barocco e nella ricerca dei riflessi di tutti i motivi essenziali della crisi in cui si determinò la

condizione barocca, nello svolgimento della lirica post-tassesca, considerando rigorosamente il marinismo nei suoi limiti culturali e stilistici, ma correggendo — d'altronde — con coraggio il tematico binomio dell'« ingegnosità » e del « sensualismo ».

Più cauta — per contro — l'antologia del Ferrero ed in un certo senso « riassuntiva », in quanto nella introduzione critica, prima di tutto, e poi anche nella scelta e nel commento dei testi, mostra di aver situato il proprio impegno in una precisa e ben corredata cristallizzazione dei motivi finora offerti dalla più autorevole tradizione degli studi sul marinismo e di aver realizzato, in questa sua ben controllata disposizione, la maggior misura del proprio interesse e della propria utilità.

È alla base del lavoro del Ferrero un atteggiamento critico che diremo interlocutorio, tale — cioè — che da una ordinata ricapitolazione degli acquisti più sicuri per la intelligenza del problema attende a tracciare, con molta diligenza delucidativa, i confini del noto e del dubbio, badando piuttosto a definire con chiarezza il valore delle singole conclusioni che ad imporre o proporre un personale contributo interpretativo della poesia barocca. E sebbene non ci sfuggano i limiti connaturati ad una simile posizione, vogliamo subito notare che è già questo — in fondo — un assai personale contributo, la cui originalità risulterà direttamente o indirettamente recuperabile tanto come affinamento degli interrogativi che scaturiscono da una precisa scelta della critica della poesia barocca quanto come un ben controllato tentativo di ampliare, analiticamente, il dominio delle precedenti esperienze. Detto ciò, notiamo che il Ferrero imposta la propria introduzione ai testi con l'offerta di una quantità di interrogativi, in atmosfera di sospensione chiarificatoria. Sono gli interrogativi essenziali che — egli dice — « ... si pongono insistenti a chi, non privo di gusto e di amore alla poesia e svincolato da ogni pregiudizio, si inoltri tra la selva dei poemi e dei canzonieri che costituiscono nel loro insieme quella che vien chiamata la poesia barocca italiana » (cfr. *Introduzione*, pag. IX).« Intellettualistica ricerca dello stupefacente ... oppure autentico stupore dinanzi alle conquiste dell'ingegno umano e alla varia operosità degli uomini, e, ..., all'apparire di forme, luci ombre e colori che l'occhio contempla per la prima volta, come se una nuova magia operasse nelle cose? Ingegnosità che si esercita a freddo sulla metafora ... oppure ansioso studio di un eloquio nuovo, che risponda alle esigenze espressive di un nuovo sentire? E, ammesso che si possa parlare di autentico stupore ... a che fu dovuto il finale fallimento, in Italia, della rivoluzione letteraria iniziata sul finire del '500 da una fitta corte di rimatori, non tutti fiacchi, certamente, né tutti dozzinali? Fu difetto di ingegno ... o fu difetto di impegno? » (pag. IX).

Riassunte assai abilmente, in questa diffusa proposta problematica, le più energiche posizioni critiche che (dal Croce al Getto) sono state

assunte nei confronti del marinismo, il Ferrero mostra subito come, per lui, la serie interrogativa non valga in funzione delle risposte da dare alle singole domande quanto alla determinazione di un ambiente problematico per se stesso considerato esauriente. Alle domande non sarà data, perciò, alcuna vera e propria risposta, la cui possibilità, anzi, è subito negata dall'autore con estrema franchezza: « Domande forse troppo perentorie le prime due, che non consentono una risposta recisa, nell'un senso e nell'altro; ma utili a porre con evidenza il problema della valutazione storico-estetica di quella poesia; ingenua, in un certo senso, la terza... » (pag. IX). E altrettanto francamente, lo studioso procede subito a chiarire la propria ipotesi di lavoro raccogliendo, in una rapida contrazione della storia della critica, dalle successive esperienze del Croce e del Flora, la linea di forza della propria indagine. Dice infatti: « Per poter giungere a conclusioni ben fondate e persuasive sulle questioni che si son poste all'inizio di queste pagine (che di proposito non investono tutto il problema del barocco, ma, più modestamente, propongono l'istanza di un ragionato e documentato giudizio sul valore artistico e storico letterario dell'opera del Marino e dei marinisti) pensiamo che sia opportuno mettersi per la stessa via che è stata felicemente percorsa dal Croce e dal Flora; e, senza temere di ripetere cose ch'essi già hanno detto, ma con buona fiducia di poter aggiungere qualche utile nota analitica, rilevare i più caratteristici momenti di poesia che rifulgono... in quei poemi e in quei canzonieri » (pagg. XII-XIII). Specificazione in se stessa assai limpida di un programma vòlto al perfezionamento documentario, ad una esplorazione accertante dei risultati conseguiti da una somma di esperienze critiche, i cui valori appaiono pienamente riconosciuti ed accolti dallo studioso.

Di tale ipotesi di lavoro il Ferrero conduce in tutta evidenza le possibilità ed insieme i limiti, il più forte dei quali — a nostro avviso — consiste nell'assenza di un principio critico unitario che renda pienamente conto della scelta dei testi, secondo una ragione costante.

La stessa asserita motivazione croce-floriana, se pur colorisce efficacemente lo sfondo canonico dell'antologia, non ci sembra che riesca a comporre i suoi segmenti in linea unitaria, anzi, diremmo proprio che resta sospesa tra il disciplinante principio della scelta estetica dei rari momenti di poesia recuperabili frammezzo al « ciarpame » dei canzonieri seicenteschi (e — in fondo — tra la complessivamente negativa nozione crociana della intera età barocca) e l'impulso energetico della « antologia dell'esperienza lirica seicentesca » della *Storia della letteratura italiana* di Francesco Flora. I risultati della lettura del Flora, agilmente aperti a un recupero di temi e di forme del barocchismo che inseriscono la ricerca « musico-analogica » dei marinisti nella viva storia di una crisi culturale che è seguìta dal critico con cordiale intelligenza (ricordiamo — ancora una volta — la nota del Flora, per il quale « la poesia media dell'età barocca è piena di germi

e fermenti; anzi è più inventiva e sciolta che non quella media dell'aureo Cinquecento »), non consentono intimamente alla fondamentale discriminazione crociana, e anche se dal Croce (ma più dal complesso di tutto l'insegnamento del filosofo che dalla lettera dei suoi studi marinistici) il Flora trasse l'avvio della propria interpretazione, non per questo è possibile un'integrazione meccanica del tracciato antologico del Flora con gli studi e le antologie del Croce.

Di tale impossibilità si è reso benissimo conto il Ferrero, al quale — di conseguenza — non è restata altra via che l'accertamento e la prosecuzione dell'indagine tematica del Flora (elaborando assai finemente i motivi della « ricerca analogica » e dello « stupore » propri del barocco), mantenendo pur ferma, sullo sfondo, al di là delle singole motivazioni della scelta, la prospettiva delle conclusioni e dei giudizi di Benedetto Croce.

Così, per esempio, nella scelta delle opere del Marino, sarà avvertibile il consenso del Ferrero alla interpretazione del Flora, specialmente nel caso dell'*Adone* e nel giusto rilievo dato all'ottavo canto; ma è, poi, su un piano critico fondamentalmente crociano (secondo il modulo delle mariniane *Poesie varie* del 1913) che si determina, qui, l'esclusione quasi totale delle « lettere » e, quel che più conta, quella assoluta delle *Dicerie Sacre*. Assenza, questa, difficilmente comprensibile, se non si tenesse presente che il Croce le condannò a suo tempo per « vacue e prive d'interesse » (cfr. G. B. Marino, *Poesie varie* a cura di B. Croce, Bari, 1913, pag. 403); tanto più che lo stesso Ferrero le definisce « caratteristico esempio di prosa barocca » e che il Flora, pur badando alle « Lettere », aveva già avvisato che « alla prosa del Marino non s'è data l'attenzione che merita » (*Storia della letteratura italiana*, vol. III, pag. 671).

Ad accoglierle si sarebbe certamente allargato il campo di studio e dilatato il problema della personalità artistica e culturale del Marino oltre i limiti del consueto, ché le *Dicerie Sacre*, per il loro rilievo stilistico e l'importanza che ebbero nello svolgimento della eloquenza sacra italiana, presentano già per se stesse il problema di una assai energica variante al tradizionale concetto di marinismo.

È il problema — in fondo — di ricostruire modernamente l'unità culturale della personalità mariniana e di valutarla nelle sue origini, nel suo svolgimento e nel suo valore, *prima* di risolverla nell'esclusivo cospetto dell'onnivora categoria del « marinismo » lirico, per poi dimenticare o trascurare, in quella, tutto ciò che nel Marino — e non è poco né trascurabile — non fu « marinistico » in quel senso. Istanza, questa, che è ormai avvertita da più parti, tanto che si facciano più chiare e più vincolanti le ragioni che legano la personalità del Marino (e specie in vasti settori della sua opera poetica) alla cultura del '500 (a partire, per esempio, dai suoi legami con i cosiddetti « irregolari » o « scapigliati » del XVI secolo) quanto che si avverta

la necessità di distinguere tra i canzonieri del '600 e di sbloccarne la lettura dall'ambigua ipoteca del marinismo categoriale.

Su piani assai diversi ricordiamo, a questo proposito, l'interessante *Saggio sullo stile dell'oratoria sacra nel Seicento esemplificato sul P. Emmanuele Orchi* del P. Giovanni da Locarno (Institutum Historicum Ord. Fr. Min. Cap., Romae, 1954; cfr. specialmente pagg. 126-132) non meno che certe significative, per quanto caute dubitazioni dello stesso Ferrero, il quale — a proposito dei marinisti, dice: « Quando si passa dal Marino ai marinisti si avverte a volte in essi un sapore di novità più acuto che nel loro maestro. (Ma fu davvero il Marino un maestro...?) » (cfr. pag. XXVIII), dove il seguito dell'interrogativo tende a restringere il dubbio intorno alla *quantità* del valore poetico mariniano, ma la sostanza sua prima insiste più efficacemente sulla *qualità* dei rispettivi valori. Sicché l'esclusione delle *Dicerie Sacre*, come d'altra parte quella delle « Lettere » e « delle rime che non escono in alcun modo dall'esperienza stilistica cinquecentesca » (cfr. pag. XLV) e l'esiguità della scelta operata dalla *Strage degli Innocenti* si giustificano solo in quanto lo studioso ha inteso di muoversi sul piano « interlocutorio » del quale abbiamo parlato, ma lasciano perplessi di fronte alle dichiarazioni in cui il Ferrero mostra di partecipare con piena consapevolezza a questioni che, pur non contraddicendo la direttiva della « via... felicemente percorsa », limitano assai la necessità di un ripercorrimento sistematico. Ci sembra, per esempio, che sarebbe valsa la pena, per uno studioso specificamente informato quale è il Ferrero, di impegnarsi più a fondo nella definizione dei rapporti del Marino con le correnti antipetrarchiste del Cinquecento e segnatamente con le opere dell'Aretino e del Doni. Egli ha studiato a fondo questi due autori (cfr. *Aretino e Doni — scritti scelti*; UTET, Torino, 1951) ed era ben qualificato ad offrire, in questa direzione, qualche cosa di più che il pur utile avviso di una prospettiva di studio, quasi mimetizzata tra le citazioni un po' occasionali di altri scrittori. Né crediamo che il Ferrero abbia inteso invitare, in quel caso, soltanto ad una meccanica ricerca di « fonti », quanto ad una meglio fondata storicizzazione della cultura e dello stile mariniani.

Di fronte a queste e ad altre simili obiezioni non bisogna dimenticare, tuttavia, che l'atteggiamento del Ferrero verso la poesia barocca non esce, perché non vuole uscire, dai termini della descrizione precisa del problema e, come dicevamo al principio, non procede oltre ad una avvertitissima raccolta di interrogativi, dei quali è curata la esatta posizione, ciascuno per se stesso considerato.

La sua è, in un certo ed utile modo, un'antologia dei testi ed insieme della critica del barocchismo italiano, prudente ed efficace come strumento di lavoro, consultabile con piena fiducia ed il cui motivo coordinatore consiste nella volontà di « fare il punto » degli studi e di confrontare, al lume di esso, la direzione della ricerca. Sicché, se i limiti finora accennati ci impediscono di consentire appieno con la

direttiva metodologica del Ferrero, dobbiamo e vogliamo riconoscere ch'egli ha, poi, saputo svincolare da quegli stessi limiti un assai pregevole e meritorio lavoro di ricerca e di commento. Anche se non sempre l'autore ci offre chiara la ragione della sua scelta (di certe accoglienze: per es. il sonetto *Questi fior, queste erbette e queste fronde* del Manso, e quello solo, così legato com'è alla tradizione cinquecentesca, contro il principio d'una scelta autenticamente barocca; lo scialbo *Era il vel di madonna al volto e al crine*, parimenti solitario, di Giambattista Pucci e simili altre intrusioni di documenti scarsamente utilizzabili; né i motivi di certe omissioni: per es. *Nuda erma valle ai cui taciti orrori* del già citato Manso, esteticamente — almeno — meglio raccomandabile, o il sonetto per S. Stefano di F. Balducci o gli altri, dello stesso: *O cari a l'Alba mia candidi fiori*; e *Questa pallida polve ond'oggi asperso*; tutta la nota erotica dei baci — cioé la più canonicamente marinista — nel caso del Della Valle, e simili) anche se non sempre — dicevamo — risultano chiari i motivi di preferenza o di ripudio dei testi, o se possono stupire certi volanti accostamenti tra le immagini dei poeti barocchi ed i sentimenti preromantici o romantici (« ... quasi romantico è il passaggio del monte... (pag. XXV) - ... quasi romantica è la luna... pag. XXVII ») o addirittura certi richiami di autori (l'Alfieri, il Parini, Leopardi...), tutto ciò andrà messo sul conto della varietà degli impulsi che hanno agito sul critico, stimolandone, al di là anche del proprio gusto, la predominante vena testimoniale.

Senz'altro positivo ci appare del resto il lavoro del Ferrero, specie nella seconda sezione del suo programma, quella dei « marinisti », di fronte alla quale bisogna — intanto — riconoscere che questa è l'antologia più ricca che si abbia di tali poeti e la più precisamente documentata dal punto di vista filologico e bibliografico (ma anche i testi del Marino ampiamente beneficiano di tali cure precise e, tra il miglioramento generale ed i singoli accurati ritocchi, segnaliamo il notevolissimo contributo alla ricostruzione filologica del testo dell'*Adone*, riguardante le varianti della edizione parigina del 1623) e che la indagine dei valori di ciascun poeta, condotta nella Introduzione e nel commento, costituisce (sulla linea del Flora, ma in questo caso in netta funzione del progresso della esperienza) il più ricco repertorio analitico della nostra lirica barocca.

GIULIANO INNAMORATI.

WALTER MORETTI. — *Lorenzo Magalotti e il suo secolo.* — Firenze, Olschki, 1957, in-8° gr., pp. 89. (Estratto dagli « Atti dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere 'La Colombaria' », anno 1956).

Il merito essenziale della ricerca del Moretti risiede nella precisa delineazione dei modi della prosa del Magalotti lungo le varie vicende della sua storia interna, attentamente seguita così da dare del prosatore fiorentino non un'immagine semplificata e unilaterale, quale è quella che solitamente si ricava dall'ultima maggiore esperienza delle *Lettere odorose*, ma il complesso e singolare svolgimento del suo esercizio stilistico, secondo una linea caratteristica di esiti fra loro assai diversi. Ne deriva al saggio una vivace animazione interna unita a una salda concretezza, resa tanto più positiva dal fatto che le posizioni stilistiche magalottiane sono tutte riferite, con dovizia di raffronti e di osservazioni, alla situazione della prosa del tempo, non senza risalire in rapido scorcio alle vicende della storia della lingua fra cinquecento e seicento. Secondo il Moretti una prima fisionomia stilistica del Magalotti è rintracciabile nei *Saggi di naturali esperienze*, nei quali appare una puntuale ricerca di letterario decoro e di eleganza esemplata sul modello boccaccesco, di cui sono riprese le forme più auliche di « stile rotondo ». Il Magalotti si pone così in singolare divergenza rispetto a quei modelli di prosa scientifica — Galileo e Redi — da cui pure egli parte per questa sua prima esperienza di prosatore e scienziato (non è senza significato il fatto che proprio al tempo dei *Saggi* il Magalotti attenda anche alle novelle di preciso stampo boccaccesco). La prima fase dell'esercizio magalottiano appare quindi di struttura chiaramente classicistica; con le *Lettere scientifiche ed erudite*, più precisamente partendo dalla terza di esse, si incomincia però ad avvertire già il primo accenno di trasformazione stilistica. Il tema è ancora quello della ricerca scientifica, ma è guardato più dal versante umano e stilistico del Bartoli che non da quello galileiano: incominciano i tentativi stilistici di rendere una « realtà stupefacente e sfuggente », di « esprimere l'ansia dello scrittore a circoscrivere e possedere quella mirabile realtà », e allora compaiono nella pagina tipiche animazioni secentesche, volte a tradurre l'innalzarsi sui dati sensibili verso « un mondo popolato da inaudite, grandiose visioni, da immagini allucinate e stravolte »; lo stile classicheggiante dei *Saggi* viene agitato da un singolare fervore del sentimento, da un dinamismo che rompe il precedente ordine intellettualistico a favore di un andamento scomposto, alacre, sorretto da vocaboli rari, da metafore, da colori retorici.

Le *Lettere familiari contro l'ateismo* costituiscono per il Moretti un riepilogo dei precedenti esercizi: lo stile vi è composito, e passa dalla chiarezza galileiana ai moduli boccacceschi, da esempi di « stile

conciso », a brevi periodi spezzati, ai modi della sintassi familiare, rilassata e un po' trasandata ma per ricerca di originali forme, di innovanti strutture, non per meno cura della parola. Ma soprattutto è caratteristico l'apparire della « sprezzatura » stilistica in cui il Moretti precisa la fisionomia più certa del linguaggio magalottiano, espressa in moduli che « valgono a imprimere un movimento elegante e un po' civettuolo, se non affettato ai periodi e alle frasi, a dare alla linea del discorso un corso flessuoso e ondulatorio, tutto pieghe sottili e squisite inflessioni di voce ». Questi modi tipici della prosa del Magalotti valgono, secondo il Moretti, a illuminare la natura « barocca » della sua poetica e del suo complessivo esercizio, nonostante le origini galileiane: l'andamento spezzato, divagante in raffinati svolazzi verbali, in incisi ironici, in efflorescenze d'immagini, vale, come per le più significative esperienze della prosa barocca, dal Marino al Bartoli, dal Frugoni all'Orchi, a mettere in crisi la semanticità stessa della lingua, sia pure in forme non clamorose, per sottili mezzi stilistici come interrogazioni, risposte, divagazioni, inversioni, dislocazioni metaforiche. L'ultimo più alto capitolo dell'esercizio stilistico magalottiano anche per il Moretti è scritto dalle *Lettere odorose*, nelle quali i modi già configuratisi nelle *Lettere familiari contro l'ateismo* acquistano una suprema perfezione e fusione, fino a raggiungere l'intensità lirica, l'animazione della più eccitata visionarietà barocca, quel senso di avventura e scoperta d'eccezione che è una delle costanti della spiritualità del tempo.

Le conclusioni del Moretti sono avvalorate da un'analisi precisa e convincente delle forme lessicali e sintattiche caratteristiche di ciascun momento dell'esercizio stilistico magalottiano; meno riuscita ci pare invece la fusione fra delineazione della storia interna della prosa del Magalotti e indagine sulla storia esterna, cioè sulla situazione contemporanea e sulle esperienze precedenti della prosa italiana, fra seicento e settecento. Le due ricerche restano infatti l'una all'altra esterna, anche perché troppo spesso quelle che dovrebbero essere indicazioni funzionali in rapporto con la scrittura magalottiana vengono invece a occupare uno spazio autonomo, risolvendosi in ricerche specifiche intorno al Bartoli o al Frugoni, al Pallavicino o al Redi, ma senza poter raggiungere l'ampiezza e la precisione necessarie. Inoltre il Moretti oscilla fra una valutazione tradizionalmente limitativa dell'esperienza stilistica barocca, opposta alla prosa non barocca, perciò positiva, di Galileo e dei galileiani, e una più vivace simpatia per le prove e gli esperimenti secentisti; così, ad esempio, l'indicazione della fisionomia barocca della prosa del Magalotti si incontra con gli spunti criticamente polemici su uno dei più singolari prosatori barocchi, il Frugoni, e per il Bartoli si parla di prosa classica e barocca insieme, come superamento dei contrasti fra fedeltà cinquecentesca e rivoluzionaria innovazione, che è formula a nostro parere discutibile. Forse le osservazioni del Moretti sarebbero riuscite meno disperse se il cri-

tico avesse avuto di fronte non i due piani della storia interna dell'opera magalottiana e della situazione precedente e contemporanea, ma avesse visto la prima concretamente situata in una prospettiva storica di cui la seconda fosse lo sfondo: cioè la « sprezzatura » dello stile del Magalotti, la sua sintassi a piccoli membri, a incisi, a formule di domanda e risposta, a proposizioni brevi e staccate, vanno viste in rapporto con una generale ipotesi di svolgimento storico della lingua della prosa italiana, dall'ampio periodo ordinato e perspicuo della tradizione boccaccesca ancor viva nei primi decenni del cinquecento, alle prime dislocazioni e rotture operate dall'Aretino, dal Doni, dal Franco, fino alla crisi delle strutture rinascimentali che si compie a partire dall'esperienza del Bruno attraverso il Marino, il Bartoli, il Frugoni, l'Orchi, nella direzione di una rovina totale degli antichi ordini col prevalere del particolare, delle modalità anche a danno della semanticità della lingua; fino a costruire una sintassi fondata non più su espressi legami logici e grammaticali, ma su parallelismi esterni, su serie metaforiche, su ripetizioni di formule. Il Magalotti delle *Lettere odorose* trae le conseguenze dalla situazione, spezza definitivamente le strutture ormai non più significanti dell'ampio periodare, realizza quindi la sua sintassi a piccoli membri contrapposti, concludendo le ricerche barocche col suo procedimento più agile e scomposto, più animato e rilevato espressivamente (ciò anche in rapporto con l'esemplare galileiano).

GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI.

UMBERTO BOSCO. — *Titanismo e pietà in Giacomo Leopardi.* — Firenze, Le Monnier, 1957, in-8°, pp. 92. (Saggi di letteratura italiana, VI).

Uno dei risultati più notevoli degli studi leopardiani del Novecento consiste, a mio giudizio, nell'aver illuminato nella loro originalità e validità poetica — soprattutto approfondendo i rapporti, fondamentali nel Leopardi, tra « filosofia » e poesia e tra poesia e letteratura — molte zone della carriera artistica dello scrittore, che la valutazione romantico-realistica del De Sanctis, specie nel suo irrigidimento manualistico, aveva trascurato o lasciato in ombra: la prosa delle *Operette* e dello *Zibaldone*, i canti del ciclo di Aspasia e i componimenti degli ultimi anni, dai *Paralipomeni* alla *Ginestra*; persino le canzoni giovanili, di cui qualcuno, rifacendosi al Carducci, ha tentato di rivalutare l'ardita e preziosa letterarietà. Naturalmente la preoccupazione di sottolineare l'originalità dei singoli momenti poteva indurre, e ha talora effettivamente indotto, a lasciare un po' da parte la pur doverosa esigenza della totalità, di risalire

cioè dalle caratterizzazioni particolari alla ricostruzione sintetica della personalità leopardiana, o meglio alle forze spirituali che dinamicamente la costituiscono. A tale esigenza, invece, risponde con precisa consapevolezza metodica, e con la organica sobrietà che gli è caratteristica, Umberto Bosco, volgendosi a studiare i due temi che egli ritiene fondamentali e dialetticamente compresenti in tutta l'opera del Leopardi: il « titanismo » e la « pietà ».

Sul titanismo, come componente essenziale della spiritualità leopardiana, hanno variamente insistito il Levi, il Giusso, il Russo, il Binni e il Bosco stesso in alcuni studi precedenti: ma il capitolo iniziale del presente volume è la prima indagine che si proponga non solo di determinare « l'essenza specifica del titanismo leopardiano nell'ambito di quello genericamente romantico », ma anche di seguire « la linea interna del suo svolgersi e del suo attuarsi nell'espressione poetica ». All'inizio, secondo il Bosco, non si può parlare di titanismo romantico in senso stretto, se « essenziale caratteristica di questo è la coscienza dell'ineluttabilità della sconfitta », ma piuttosto di un atteggiamento di impronta alfieriana, ancora fiducioso nel valore esemplare dell'azione titanica e della poesia che la esalta. Ma già nel *Vincitore* e poi nel *Bruto* compare quella coscienza o, in altre parole, un titanismo veramente romantico, che però non è ancora, secondo il Bosco, quello originalmente leopardiano. Questo si comincia a rivelare solo quando « all'esaltazione del coraggio nell'affrontare gli uomini e la storia » si sostituisce « quella del coraggio nell'affrontare l'orrido vero ». Assai acutamente il critico indica un primo sintomo di tale atteggiamento nel convincimento raccolto e totale delle *Operette morali*, sottolineando in particolare l'importanza, a documentare il nuovo stato d'animo, del *Preambolo* al volgarizzamento del *Manuale di Epitteto* (1825), finora interpretato come espressione di puro titanismo; e non meno acutamente ne coglie qualche segno negli stessi grandi *Idilli*, soprattutto nel *Pastore errante*, che « non piega, non s'illude, non cerca conforti chiudendo gli occhi alla realtà ». Ma la fase dove prevale davvero questo titanismo « intellettuale » è l'ultima stagione della poesia leopardiana, animata dalla « fiera compiacenza », dall' « orgoglio di esser solo ad avere il coraggio di affrontare il vero, cioè di affrontare una vita quasi impossibile a vivere con quella certezza dinnanzi »; e giustamente il Bosco chiarisce, rifacendosi anche al Binni, quale parte abbia avuto in questo particolare titanismo l'esperienza amorosa di Aspasia (« l'essersi ridestato all'amore, a quell'amore, dà al Leopardi di nuovo la sensazione della propria singolarità, dell'eccezionalità del suo sentire, e, correlativamente, quella della meschinità del sentimento comune »), e come, perito l'inganno estremo, questa energica ripresa titanica si risolva prima nel dileggio degli scritti satirici di quegli estremi anni e poi nella *Ginestra*, dove tuttavia gli sembra che l'orgoglio si riduca alla « coscienza di non essersi umi-

liato » e il coraggio alla « forza di accettare a occhi aperti il destino ». Di fronte a questa ricostruzione così lucida e robusta sarebbe difficile non consentire. Si potrebbe, al più, osservare che un preannuncio di quello che il Bosco definisce titanismo romantico si coglie forse già nella canzone *Sopra il monumento di Dante*, nell'esortazione, cioè, agli Italiani morti in Russia, affinché sdegnino ogni conforto mondano: « ... e questo vi conforti Che conforto nessuno Avrete in questa o nell'età futura. In seno al vostro smisurato affanno Posate... » (1). E ancora direi che fra il titanismo del *Bruto* e quello del *Pensiero dominante* e di *Amore e morte*, tra i quali il Bosco, mirando soprattutto a sottolineare l'interna coerenza del poeta, non sembra vedere « sostanziale differenza di timbro », si possa, proprio rifacendosi a quanto il critico osserva in generale, stabilire una distinzione, almeno nel senso che il primo nasce soprattutto come una superba e amara ribellione contro il destino, la quale nella morte, o meglio nel suicidio, cerca un'estrema e splendida vendetta; mentre il secondo trova piuttosto il suo fondamento nella persuasione di possedere una verità sconosciuta al volgo, sia essa la sublime esperienza del « pensiero dominante » o la coscienza dell'eterna identità di Amore e Morte. A taluno, infine, potrà sembrare un po' eccessivo il rilievo dato dal Bosco al « non renitente » della *Ginestra*, anche se esso contribuisce indubbiamente a indicare entro la dominante ispirazione titanica del canto il riaffiorare di atteggiamenti più sconsolati, che sembrano riallacciarsi ai grandi *Idilli*. In ogni caso queste osservazioni particolari, per quel che possono valere, non intaccano la persuasiva linea proposta dal Bosco, ed anzi, nate come sono in margine ad essa, vorrebbero soltanto confermarla ed eventualmente precisarla.

Né l'indagine del critico si presta all'obiezione generale che può farsi a simili storie di temi quando esse siano condotte senza tener conto della complessiva spiritualità del poeta: a parte i rapidi ma essenziali richiami che il critico fa ad essa già in questo primo capitolo, egli risponde a quella eventuale obiezione soprattutto nel capitolo seguente, dedicato all'altro fondamentale tema leopardiano che vive in dialettica relazione con quello titanico.

Molto cortesemente il Bosco si richiama, accogliendone in parte le conclusioni e in parte discutendole, ad un mio studio sui grandi *Idilli*, nel quale, muovendo soprattutto da notazioni stilistiche, avevo cercato di indicare il tono particolare di quel gruppo di canti

---

(1) Non sarà inutile ricordare che nell'abbozzo intitolato *Argomento di una canzone sullo stato presente dell'Italia*, e dal quale derivarono le due prime canzoni, il Leopardi dava ancora rilievo a qualche possibilità di conforto per i morti in Russia: « Anime care, datevi pace e vi sia conforto Che non hacci per voi conforto alcuno, riposatevi nell'infinità della vostra miseria, *vi sia conforto il pianto della patria e de' parenti...* » (*Opere*, ed. Flora, vol. I, p. 438). Ma questo accenno venne poi eliminato nella redazione in versi.

in una « compassione », che sorge nell'animo del poeta quando, dopo l'esperienza spirituale espressa nelle *Operette*, egli è definitivamente persuaso dell'irrimediabile infelicità degli uomini e di ogni essere dell'universo. Il Bosco non nega la presenza di questo tono nei grandi *Idilli*, ma mentre fa di nuovo osservare che non mancano in essi espressioni, sia pure poco frequenti, di titanismo, dall'altro intende dimostrare che la compassione, o, come egli dice, che « l'onda della pietà irriga tutt'intera l'opera leopardiana », e anzi ne costituisce il motivo poeticamente più genuino e fecondo. A provare questa sua affermazione egli ricorda opportunamente non solo numerosi esempi tratti da altri canti e dalle *Operette* (i passi in cui vengono compianti i morti delle Termopili, Virginia, Saffo, il « misero spirto d'Eco »; la sostituzione dei nomi *Timandro* ed *Eleandro* a *Filenore* e *Misenore*; il commosso vagheggiamento di Amore come unica consolazione per gli uomini nella *Storia del genere umano*; la pietà per la giovane del *Bassorilievo*, che va incontro agli « oscuri silenzi della morte »), ma anche significative riflessioni e confessioni dello *Zibaldone* (sull'interesse che suscitano nei poemi epici gli eroi vinti; sulla dolente « tenerezza » provata di fronte al sepolcro del Tasso, perché uomo, al contrario di Dante, di carattere debole e indifeso; sulla compassione che suscitano i morti, « non come morti, ma perché stati vivi »; sulla *souffrance* dei fiori) e delle lettere giovanili al Giordani. Quindi egli si fa a precisare con sottile penetrazione psicologica, e solidamente documentandoli, alcuni caratteri specifici di questa « pietà » leopardiana: chiarisce cioè come essa sia una « pietà attiva che si propone esplicitamente di consolare », e che perciò si volge agli esseri umani e inanimati tutti evocando affettuosamente (e qui vengono opportunamente richiamate alcune considerazioni del Fubini sui vocativi leopardiani) quali cari « confidenti », che diano e ricevano consolazione; e altresì come tale pietà nei momenti poeticamente più felici si esprima con discrezione, rifuggendo dalla forma drammatica e comunque da una determinata e concreta oggettivazione in « personaggi », e cali invece di tono quando si avvia in tale direzione, in quanto il poeta per sua intima natura tende a vedere in se stesso e in ogni creatura non tanto concreti individui particolari quanto esemplari, in un certo senso impersonali, di una perpetua e universale infelicità. Nell'ambito generale della « pietà », il Bosco riconduce infine quel bisogno profondo di un' « amante compagnia », che — così come la pietà si intreccia dialetticamente al titanismo — è intimamente opposto e connesso all'orgoglio della propria solitudine; un tema invero assai originalmente leopardiano che il critico ha il merito di aver sottolineato e finemente descritto, mostrandone e la stretta relazione con il motivo della « gioventù », privilegio della quale è non solo la speranza ma anche e proprio « il felice inserirsi nella vita, il senso di partecipare a una vita solidale », e la presenza, oltre che nei grandi *Idilli*, pure in una lettera

al Giordani del 18 giugno 1820 e poi nel *Plotino* e nel *Bassorilievo*, dove la morte è sentita sì come liberazione dagli affanni, ma anche come dolorosa cessazione dell'affettuosa consuetudine con i propri cari.

Come si sarà osservato dalla nostra sommaria esposizione, questa indagine intorno al tema della « pietà » si configura in modo metodicamente diverso da quella sul titanismo: non una storia articolata in distinzioni diacroniche, ma una serie di rapidi e persuasivi sondaggi. E bisogna riconoscere che con tale metodo il Bosco ha raggiunto nel modo più essenziale lo scopo che egli si era proposto, di mostrare la presenza della pietà oltre i limiti della fase dei grandi *Idilli*, e di illustrarne la relazione dialettica con il titanismo nonché gli addentellati con altri caratteristici temi leopardiani. Ma se tali conclusioni sono in sé indiscutibili e rappresentano anzi un acquisto sicuro e importante per la critica leopardiana, appunto per questo non dovranno essere accolte secondo l'ozio: mi sembra, in altre parole, che si possa e si debba, proprio valendosi delle indicazioni del Bosco e seguendo e integrando la linea storica da lui disegnata nel primo capitolo, tentare di studiare anche il tema della pietà nella sua formazione ed evoluzione e nel suo dialettizzarsi di volta in volta con il titanismo e con gli altri temi. In una siffatta storia direi che sia possibile anzitutto distinguere una prima fase in cui la compassione leopardiana rimane subordinata all'atteggiamento titanico, e non perché questo quantitativamente prevale, ma nel senso che la pietà stessa si colora del dominante titanismo. Se si rileggono i passi delle *Canzoni* giustamente richiamati dal Bosco, come quelli relativi ai trecento di Leonida, a Virginia, a Saffo, e poi ancora il compianto dei morti in Russia nel *Monumento di Dante* e del Tasso nel *Mai* e altri simili, si noterà che la pietà vi si configura essenzialmente come una aristocratica solidarietà fra alcuni individui, eccezionali così nella virtù come nella infelicità, e il poeta stesso, a sua volta — come egli si rappresenta nei piccoli *Idilli*, dal *Primo amore* al *Sogno* alla *Vita solitaria* alla *Sera del dì di festa*, e nelle lettere al Giordani — orgoglioso del suo animo incontaminato e sensibilissimo e insieme, proprio per questo, singolarmente ed eccezionalmente infelice. Lo prova, mi sembra, oltre allo stile, che anche nei passi « pietosi » si mantiene ardito e prezioso, il fatto che le persone a cui va la compassione del Leopardi, sono scelte tra le figure più illustri del passato antico e recente, o comunque letterariamente nobilitate (come la fanciulla del *Sogno*, modellata sulla Laura petrarchesca): e forse una delle ragioni del mancato accoglimento delle due canzoni « rifiutate » sarà da ricercare proprio nella qualità irriducibilmente borghese, cronachistica delle due protagoniste, malgrado che il poeta qui pure abbia cercato di dare alla loro infelicità e alla sua pietà per esse accenti e colori singolarmente aristocratici: « Vero è che la fortuna È teco più spietata che non suole Che 'l fior

di giovanezza ti rapisce: Pur datti posa; han di piacere alcuna Sembianza i mali estremi ». Le stesse riflessioni sull'interesse che suscitano gli eroi vinti, se provano, come giustamente sottolinea il Bosco, la consapevolezza fin dal 1823 della fecondità poetica del tema della pietà; valgono anche, se non m'inganno, ad indicare come tale pietà, ancora fino a tutto il 1823, si intenda rivolta ad individui di illustre infelicità, come sono appunto i vinti dei poemi epici, da Ettore a Turno. Unica e importante eccezione in questa prima fase è il passo della lettera al Giordani del 19 novembre 1819, dove la compassione del poeta si allarga a piangere « l'infelicità degli schiavi e de' tiranni, degli oppressi e degli oppressori, de' buoni e de' cattivi » con una tristezza in cui « non è più scintilla d'ira »; ma questo passo, giustamente messo in rilievo dal Bosco, è appunto un'eccezione, preludio isolato ad un atteggiamento che solo più tardi finirà per prevalere.

Tale atteggiamento, caratterizzato da una pietà non più limitata ad alcuni individui eccezionali ma estesa ormai ad ogni essere dell'universo e divenuta ormai dominante tono sentimentale e poetico, appare invece nel *Plotino* e nei passi dello *Zibaldone*, pure citati dal Bosco, sulla compassione destata dall'indifeso Tasso, dai morti perché non più vivi, dalla *souffrance* dei fiori. Ma non bisogna dimenticare che sia il *Plotino* che quei passi appartengono tutti al biennio 1826-1827, vale a dire presuppongono l'esperienza delle *Operette*, quel convincimento fermo e totale dell'immutabilità delle leggi di dolore e di morte da cui l'universo tutto è governato; e a loro volta preannunziano direttamente lo svolgimento più intenso e poeticamente più valido che questo tema della compassione « cosmica » avrà nei grandi *Idilli*. In altre parole, se è vero che la pietà è consustanziale al Leopardi fin dagli inizi della sua poesia, altrettanto vero mi sembra che essa acquista quella forma universale a cui va soprattutto l'attenzione del Bosco, soltanto o soprattutto nei grandi *Idilli*: dei quali, correggendo o precisando la definizione proposta nel mio studio sopra ricordato, indicherei ora come tono caratteristico appunto questa più matura forma di compassione. Dalle pagine del Bosco si trae ancora che il tema della pietà, dopo i grandi *Idilli*, riaffiora nel *Bassorilievo* e nel *Tramonto della luna*: ed è rilievo importante poiché vale a mostrare come nel dominante titanismo « intellettuale » dell'ultimo Leopardi non si debba perder di vista il filone secondario rappresentato appunto da questi canti (ai quali si potrebbe aggiungere *Sopra il ritratto di una bella donna*, per la dolente meditazione sul contrasto tra la fragilità degli uomini e i loro alti sentimenti), e che, mentre da un lato si riallaccia con un impegno sociale più vivo al compianto dell'infelicità universale tipico del *Canto notturno*, dall'altro direi che venga a confluire nella *Ginestra*, e in particolare in quella disillusa e pur fervida volontà di

apostolato che in essa si alterna (« non so se il riso o la pietà prevale ») alla sprezzante e coraggiosa affermazione della propria amarissima « verità » (1).

EMILIO BIGI.

FERRUCCIO ULIVI. — *Il primo Carducci.* — Firenze, Le Monnier, 1957, in-8°, pp. 110.

Con interesse se non sempre con consenso e non senza fatica si legge questo volumetto, in cui, insieme col proposito di illustrare la formazione della personalità carducciana, son degne di rilievo buone osservazioni come quelle, stilistiche, sulle coppie aggettivali care al Poeta, sul Tommaseo e certe affinità fra la poesia sua e quella del Carducci, su anticipazioni di temi e di idee dello scrittore più maturo nelle prose giovanili. Senonché queste e altre note non trovano adeguati sviluppi in un discorso coerente e persuasivo, non avendo l'aut. ben determinato e circoscritto il suo tema, cosicché in questo primo Carducci c'è sempre tutto il Carducci: quel che si desidera è appunto una storia del processo faticoso attraverso cui s'è formata l'opera carducciana, o almeno un giudizio preciso e sicuro sul carattere e i limiti del Carducci giovane. Ci imbattiamo invece troppo sovente in giudizi che non sappiamo se si riferiscano al Carducci giovane o al Carducci maturo, e siam posti in disagio da una costante assenza di prospettiva. Perché, ad esempio, dopo aver rettamente giudicato, anche se in termini al solito un po' involuti, degli esercizi poetici del primo Carducci (« La parola esce limitata da tesi culturali che ne irrigidiscono l'esplicazione, e il solo vero aspetto dello scrittore consiste nel rapporto da lui tentato con la tradizione letteraria: con una faticosa disciplina che vuole soltanto adeguarsi alla dotazione lessicale e stilistica dei poeti cui egli guarda »), l'Ul. poco più innanzi scopre un originale gusto coloristico in questi versi carducciani e persino nella sestina di *Ultimo inganno* (riprodotta poi in *Poeti di parte bianca*), di fattura così evidentemente scolastica? Egli vi avverte invece « un complessivo senso di naturalismo fissato in sbalzi cromatici » e giunge a scrivere nientemeno: « Quel che c'è di vivo, di nuovamente intuito in simili versi è appunto quel fresco senso di colore, oseremmo dire *fauve* ». Parimenti han per lui valore di un consapevole pensiero este-

---

(1) In appendice al volume il Bosco opportunamente ristampa, con qualche chiarimento e qualche aggiunta e sotto il titolo *Ricostruzione d'un episodio biografico: Aspasia*, il suo noto studio del 1947 *Un'ipotesi su Aspasia*. In effetto esso rappresenta, come il Bosco dice, « più di un'ipotesi »; e sarà opportuno sottolinearne l'importanza non solo sul piano biografico, ma anche per la datazione dei canti del ciclo di Aspasia, che ormai, accogliendo la dimostrazione del Bosco, bisognerà decidersi a collocare definitivamente tra il 1833 e il 1835.

tico certe affermazioni del Carducci giovanissimo che altro non sono se non riecheggiamenti scolastici, come quando gli sembra che nel riportare un pensiero tutt'altro che nuovo e peregrino del Botta sull'imitazione, il Carducci lo renda più profondo, o quando ritiene, per riferire le sue parole, che « lo sbalzo polemico del primissimo Carducci è anzitutto verso un'esumazione dell'estetica dell'illuminismo », o ci parla di un Vico « così attentamente letto e commentato dal Carducci di quegli anni », letture e commento di cui altra traccia non ci è rimasta, a dire il vero, che in una nota dei *Saggi di un canto alle Muse* e in qualche espressione di quel canto di un vichianesimo, direi, alquanto estrinseco.

L'Ul., bene informato sulla letteratura critica intorno al Carducci, ha letto attentamente il suo autore e non gli sono sfuggiti passi importanti come taluni della *Prefazione* (poi non stampata) alle *Rime* di San Miniato e dell'*Epistolario*: ma per quella mancanza di prospettiva di cui si è detto, queste testimonianze non hanno nella sua pagina il dovuto rilievo. Poiché è essenziale in questo Carducci (che non è solo, nonostante il titolo del libro, il « primo Carducci ») una dualità fra un'indistinta e pur reale vocazione poetica e l'esercizio di una poesia puramente letteraria a cui rimane estranea l'intima personalità del poeta. Per questo ci sembra più di tutte le *Rime* di San Miniato significativa la *Prefazione*, che dà voce in qualche suo accento a quell'« impeto » poetico inespresso nelle *Rime* (la prima delle « confessioni » carducciane); per questo andran sempre tenute presenti le altre confessioni delle lettere, sopra tutto di quelle posteriori al '60, sia per lo scontento che in esse si rivela del Carducci di fronte all'opera propria, sia per l'accento poetico che talora quello scontento, quel rimpianto della poesia sfuggita o inattingibile assume nella pagina carducciana — in qualche passo delle lettere alla Grace Bartolini vi è certo più poesia che nei componimenti poetici dello stesso tempo. Poiché il Carducci è molto più severo di quel che il suo critico di oggi non sia per quelle sue rime (si veda quel che egli dice del *Congedo*, lodato dall'Ul., inviandone un saggio alla gentildonna italo-irlandese: « Se i versi sono pessimi, la conclusione però è ottima e verissima. Per la sana e vera e alta poesia non ci vogliono anime avvelenate d'ira come la mia... »). E questa consapevolezza critica del poeta, questo distacco da un'opera che non lo appaga è un momento fondamentale nella storia della poesia carducciana, che soltanto troverà sé stessa quando ripiegandosi su se medesimo e sul proprio passato sarà concessa al poeta un'espressione più piena e intera. Al termine di quel processo sta la prefazione alle poesie del 1871 (ristampata nelle *Opere* col titolo *Raccoglimenti*), che non soltanto contiene giudizi assai acuti e severi ma strettamente congiunta com'è alla poesia di quel tempo è essa stessa una delle pagine poetiche del Carducci, quasi la conclusione artisticamente definitiva delle sparse confessioni di cui si è fatto cenno.

Per questa via forse sarebbe stato dato all'Ul. di tracciare una storia più ordinata ed equilibrata: ma sopra tutto gli sarebbe stato utile — e il lettore gliene sarebbe stato grato — abbandonare quel linguaggio difficile e ambiguo che ancora dopo così varia esperienza di lavoro gli impedisce di dare al proprio discorso quella perspicuità che sola è indizio di un pensiero del tutto chiaro a sé stesso. Non avrebbe scritto ad esempio che il Carducci « acuisce e snoda un senso storico che non ha confronto con alcun romantico all'infuori del Manzoni », o che egli è « privo di ideologie avvolgenti e totali come quelle che avevano presieduto alla elaborazione artistica di grandi poeti come Foscolo, Manzoni e Leopardi », o infine che « basterebbe confrontare il senso raffinato, soggettivissimo, del *reminisci* mnemonico (*sic*) che ha un discendente romantico come il Nievo ». Vien fatto di ricordare, e a dire il vero non soltanto nel caso suo, quel che il Carducci ebbe una volta a scrivere: « Il Sainte Beuve che era il Sainte Beuve soleva dire che molto in letteratura dipende dall'aver fatto un buon corso di retorica ». Ma vi è pur sempre tempo a fare quel che non è stato fatto: e ci auguriamo che i futuri lavori dell'Ul. dimostrino un maggiore rispetto per la retorica, quella buona e di ogni tempo, una cura della *dispositio* e dell'*elocutio*, contro le quali particolarmente peccano questo e gli altri suoi libri.

MARIO FUBINI.

MARIO VINCIGUERRA. — *Carducci uomo politico.* — Pisa, Nistri-Lischi, 1957, in-16°, pp. 76.

Il libretto del V. ci offre meno e più che il titolo non dica: meno in quanto non è né vuol essere un'organica trattazione dell'attività politica del Carducci, e d'altra parte nei suoi vari capitoli o articoli, non tutti strettamente collegati fra di loro, l'aut., oltre ricordare episodi e personaggi della politica italiana dell'ultimo Ottocento, rievoca affettuosamente, all'inizio, gli echi dei contrasti di quel tempo nel seno della sua famiglia, e nell'ultimo di essi si propone di delineare « la visione della storia in Carducci ». Particolare rilievo hanno nel libro la partecipazione del Poeta alla vita massonica, la sua amicizia con Adriano Lemmi, i contrasti nell'interno della stessa massoneria tra gli avversari e i fautori di Francesco Crispi. Manca nel discorso simpaticamente rievocativo del V. ogni riferimento a critici e storici che l'han preceduto, ma il lettore dovrà integrare queste pagine con quelle almeno di Federico Chabod (1), che, portandoci dalla cronaca alla storia, illustrano meglio forse che altri non abbia

(1) FEDERICO CHABOD, *Storia della politica estera italiana dal 1870 al 1896*. Parte prima *Le premesse*, Bari, Laterza, 1951.

fatto entro il quadro della vita italiana ed europea il significato delle ideologie e dell'attività politica del Carducci. Entro quel quadro sembrerà meno singolare, certo meno scandalosa (come si direbbe paia al V.) l'incomprensione o la scarsa comprensione da parte del Carducci del verbo mazziniano, rilevata dal V. con insistenza (« Il mazzinianesimo, che pareva avesse riempito il suo spirito per alcuni anni suonò a vuoto in un'ora suprema, che invocava i confessori della fede. Mazzini vi si dilegua, muto. Resta una tappa della sua vita; ma sempre un enigma, la statua del nume velato ». « Un Carducci che era estraneo a qualsiasi credo religioso e che non riuscì ad intendere nemmeno il Dio mazziniano... »). Ora sarà da osservare che di fatto il Carducci mazziniano non fu mai, nemmeno negli anni del suo repubblicanesimo, nonostante l'ammirazione e la reverenza, nonostante gli omaggi poetici: è un caso che la canzone, così impacciata del resto, per la morte del Mazzini sia rimasta interrotta? Altra era stata, ed egli ce l'ha detto, la sua iniziazione politica, in cui aveva avuto gran parte la lettura del Proudhon: né sarà da meravigliarsi che la prima manifestazione della sua nuova fede sia stata quell'inno *A Satana*, che doveva suscitare l'appassionata protesta del mazziniano Filopanti e che, come fu osservato (1), spiega il silenzio costantemente serbato sul nostro poeta dal Mazzini, che pure seguiva la più recente letteratura e a cui non doveva essere ignoto il professore repubblicano dell'Ateneo bolognese. Nella « polemica satanica » tra il Filopanti e il Carducci il V. prende senza riserve le parti del primo, ritenendo che il poeta « si difendesse male, arruffatamente e palesando un difetto di pensiero che rimarrà per tutta la vita ». Senonché erano quelle due concezioni sistematiche più o meno coerenti o non piuttosto due miti, espressioni di diverse personalità e di diversi momenti storici? E del tutto prive di peso di fronte al candore del Filopanti sono le argomentazioni del Carducci? E il suo mito polemico di Satana deve essere da noi considerato, per la poco chiara formulazione concettuale, soltanto un segno dell'incapacità sua ad attingere la superiore concezione del Dio mazziniano? Nell'inno *A Satana*, pur così approssimativo concettualmente ed esteticamente, era l'adesione del Carducci al naturalismo della nuova età: né si dovrà rinfacciargli di non aver accolto o non compreso il verbo del Mazzini, se questa adesione implicava fatalmente un distacco da quella che era di mistico e di romantico nell'ideologia mazziniana e se in quella forma sommaria e alquanto semplicistica si annunciava l'opera futura del poeta in tanto valida in quanto portava rispetto all'età che stava

(1) « Mazzini era informatissimo espertissimo alla poesia, scoprì alla fine della sua vita il Fucini; per il suo ultimo giornale « Roma del popolo » cercò voci nuove, ne chiedeva al Saffi nel luglio '71, e non ricordava il Carducci. Non sembra possibile che non lo conoscesse e fu forse per l'*Inno a Satana* che volle ignorarlo (F. LEONETTI, *Carducci e i suoi contemporanei*. Firenze, Sansoni Antiquariato, 1955, p. 55).

tramontando qualcosa di nuovo e di suo e conforme agli spiriti dei nuovi tempi. Forse in questo caso, e non in questo solo, la formula di « ultimo poeta del Risorgimento » può fuorviarci: per quanto contemporaneo e amico di non pochi uomini del Risorgimento il Carducci vive già in un'età postrisorgimentale e del Risorgimento rimane in lui il rimpianto, la nostalgia, la devozione verso alcuni dei suoi superstiti, Cairoli e Crispi, un senso d'italianità sempre vigile e ombroso (« L'Italia soprattutto! l'Italia innanzi tutto! ») — e anche per questo sarà da rinviare alle pagine del Chabod e ad alcune osservazioni dell'Omodeo nella recensione ai primi volumi dell'*Epistolario*. Quanto degli uomini e dei fatti del Risorgimento rimane poeticamente vivo nella sua poesia? Anche Garibaldi, che egli sentì più vicino del Mazzini, non vi compare se non per pochi accenti frammentari: diremmo, se a taluno non paresse sacrilego, che il maggior monumento da lui eretto a quella età dell'Italia non sia nella sua opera poetica, bensì nell'antologia *Letture del Risorgimento*. Quanto più libero spaziava il suo sguardo di poeta quando si rivolgeva alla Rivoluzione francese e più ancora all'età dei Comuni! Per tornare al V. vorrei concludere osservando che egli ha forse accentuato troppo lo spirito irreligioso del Carducci (che veramente irreligioso non fu) riportandone l'ispirazione, al di là dei suoi autori ottocenteschi, al Voltaire, anzi al Voltaire più crudamente polemico, e che è inesatto quel che egli dice del *Canto dell'amore* « abbozzo splendente e come un programma di quella che sarà l'opera seguente »: di fatto era, come si sa, un programma *post eventum*, poiché in quel canto che è del 1877 il Carducci riprendendo i modi discorsivi dei *Giambi* veniva a dare una giustificazione della sua nuova poesia, della quale eran già stati composti quasi tutti i capolavori.

MARIO FUBINI.

COMUNICAZIONI E APPUNTI

BRUNIANA

I. – Note sulla grafia e la punteggiatura bruniane a proposito di recenti edizioni. — Il volume recentemente apparso: *Giordano Bruno, Due dialoghi sconosciuti e due dialoghi noti, a cura di Giovanni Aquilecchia* (1), mi offre l'occasione per alcune considerazioni intorno al problema filologico posto dalla edizione dei testi bruniani, con riferimento ad alcune particolarità della prassi grafica del Bruno e alla sua *ars punctandi*.

Nella *Nota ai testi*, in fondo al volume, l'Aquilecchia espone brevemente i criteri adottati per l'edizione: criteri leggermente diversi da quelli da lui adottati per la *Cena* (2) e descritti con tanta minuzia nella *Nota al testo* di quel volume. Le variazioni sono di non grande rilievo ma interessano perchè indicano l'orientamento dell'Editore verso criteri sempre più conservatori: nella *Cena* (cfr. *Nota*, p. 263) era stata restituita la distinzione grafica della *u* e della *v*, nei *Dialogi* è invece mantenuta l'alternativa in uso nel '500 (3); ugual-

---

(1) Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 1957. I dialoghi noti sono il *Mordentius* e il *De Mordentii Circino* (conservati in un esemplare a stampa della Biblioteca Naz. di Torino e ristampati dal Tocco e dal Vitelli negli *Opera latine conscripta*, vol. I, parte IV, pp. 223-257); i dialoghi rimasti finora sconosciuti si intitolano *Idiota Triumphans* e *De Somnii Interpretatione*. Questi ultimi sono stati scoperti dall'Aquilecchia in un esemplare a stampa conservato alla Biblioteca Naz. di Parigi, il quale contiene anche i due dialoghi già noti. Sorprende il fatto che nessuno prima d'ora si sia accorto dell'esistenza di questo esemplare parigino, da molti anni regolarmente schedato nel *Catalogue général des livres imprimés* della Naz. di Parigi (tomo XX, p. 797[1]). Recentemente un bibliografo inglese (John Hayward, in *The Book Collector*, vol. V, no. 2, Summer 1956, pp. 152-157) riproduceva inesattamente l'indicazione del *Catalogue* senza rendersi conto di nulla. Tutto questo nota l'Aquilecchia (*Nota ai testi*, p. 59, nn. 1-2, p. 60, n. 1) e vi ho accennato per mostrare l'arretratezza degli studi bruniani, e come, chi voglia occuparsene seriamente come l'Aquilecchia, debba quasi solo affidarsi a se stesso.

(2) Giordano Bruno, *La Cena de le Ceneri*, a cura di Giovanni Aquilecchia, Torino, Einaudi, Nuova Raccolta di Classici it. annotati, 1955.

(3) Come è noto, in un primo periodo che giunge — all'ingrosso e con notevoli eccezioni — fino alla metà del Cinquecento, si usò unicamente il segno *u* per entrambi i suoni che ora indichiamo con *u* e *v* (anche se, in via teorica, la distinzione grafica di questi suoni era stata proposta già dall'Alberti e fu poi inclusa dal Trissino nel piano della sua riforma ortografica); presto però si adottò il sistema di porre il segno *v* (indistintamente per *u* e *v*) all'inizio di parola e il segno *u* (indistintamente per *u* e *v*) all'interno. Già la prima edizione delle *Prose* bembiane, che è del 1525, ci presenta l'uso di *v* all'inizio. Nelle *Vite* del Vasari, stampate a Firenze nel 1550, l'epistola dedicatoria (pp. 3-6) a Cosimo de' Medici, che è in corsivo, presenta il solo segno *u* per entrambe le posizioni; il proemio (pp. 7-22) presenta con regolarità *v* all'inizio; il testo infine non offre tale regolarità: predomina l'uso di *v* iniziale, ma vi sono numerose eccezioni (ad es.: cap. I, p. 23

mente nella *Cena* era stato eliminato (« per esigenze di carattere editoriale »: cfr. *Nota*, p. 243) il doppio spazio richiesto dopo il punto « fermissimo », che ora, nei *Dialogi*, è scrupolosamente rispettato (cfr. *Nota ai testi*, p. 62, *e*); nella *Cena* infine era stata inserita tacitamente la *i* diacritica dopo il nesso *gl* avanti le vocali *a*, *e*, *o*, *u* (anche in apostrofo) « per accordare la scrittura alla pronuncia » (*Nota*, p. 263), mentre in una citazione in italiano dei *Dialogi* il *qualsiuogla* dell'originale è reso con *qualsiuoglia* (cioè nel corsivo in cui l'Aquilecchia stampa il contesto italiano per distinguerlo dal latino, la *i* introdotta è stampata in tondo; cfr. *Nota ai Testi*, pp. 61-62) (1).

---

utile; parte III, p. 567 *ui*, *uedeua*, *uendutagli*). Tale convenzione predomina verso la fine del Cinquecento ma eccezioni sono sempre possibili: il dialogo tassesco *Il padre di Famiglia*, edito nel 1583 a Venezia, presenta *vino*, *vn*, *caualcaua*, *nuuoli*, *vue* (uve), ma ancora *un*, *ui*, *ueltri*, *uicino* (vedi G. HARTMANN, *Zur Geschichte der italienischen Ortographie*, in *Romanische Forschungen*, XX (1907), pp. 199 ss., alle pp. 213 e 269-70).

Nelle Opere italiane del Bruno (*Le Opere Italiane di Giordano Bruno ristampate da Paolo de Lagarde*, Gottinga, Dieterichsche Universitätsbuchhandlung, 1888 [ma 1889]) riscontriamo notevoli oscillazioni all'inizio di parola e qualche oscillazione anche all'interno: Lagarde 103 (*Candelaio*), 33 *vi* e *ui*, 36 *uoi*, 104, 8 *voi* etc.; Lagarde 273 (*De la Causa*), 30 *prodvca*, *prodvcano* (in una citazione di Mosè), 31 *producale*, 34 *produceua*, 30-31 *viuenti*, 34 *uirtù*, 274, 21 *... uanno et vegnono, di sorte che quando uolessi...*; Lagarde 665 (*De gl'heroici furori*), 32 *volo*, 34 *uale* etc.

Nei *Dialogi* ora scoperti ed editi abbiamo regolarmente *v* all'inizio di parola e *u* all'interno: il *uiderim* di p. 3, 11 sembra costituire un'eccezione. L'Aquilecchia mantiene in questa edizione dei nuovi testi tale alternativa grafica, « non nascondendosi ... che essa sia attribuibile a convenzione tipografica ... ritenendo tuttavia più conforme al sistema ortografico bruniano ... quella convenzione che non la nostra distinzione » (*Nota ai testi*, p. 62). Ma se si tratta di una convenzione tipografica generale offerta quasi allo stesso modo da tutti i testi a stampa coevi e perciò non di una caratteristica grafica del nostro testo che occorra essere rilevata per opposizione, era proprio opportuno mantenerla?

(1) Nelle Opere italiane abbiamo sistematicamente *voglo*, *meglo*, *mogle*, *qualsiuogla*, *ripiglare* etc.: rarissime sono le eccezioni (per la *Cena* le elenca l'Aquilecchia nella *Nota*, p. 263, n. 1; aggiungo qui di passaggio un esempio offerto dal *De la Causa*: *botteglieri*, Lagarde 225, 14). Ciò costituisce una caratteristica interessante delle stampe bruniane. Tali grafie (che al Carducci editore di antiche rime parevano « mostruosità pure a vederle », cfr. Ed. naz., Bologna, Zanichelli, VIII (1943), p. 181) non entrarono se non eccezionalmente nella stampa (l'incunabolo fiorentino di cui Hartmann 267-8 dà un saggio in trascrizione diplomatica, una raccolta di prediche del Savonarola pubblicata nel 1496, presenta *miglior*, *sagliendo*; un certo numero di incunaboli non fiorentini da me consultati, veneti, emiliani, lombardi e romani, presentano similmente le grafie che ancora oggi usiamo); continuarono invece saltuariamente ad apparire nelle scritture a mano del Cinquecento (il MIGLIORINI, in *Note sulla grafia italiana nel Rinascimento*, *Studi di Filologia Italiana*, vol. XIII, Firenze, 1955, p. 284, le indica presenti negli autografi del Machiavelli e del Guicciardini). Anche il testo mordentiano da cui il Bruno trasse la sua citazione per l'*Idiota*, cioè *Il Compasso, & Figura di Fabritio Mordente di Salerno...*, Parigi, 1585, presenta la grafia comune *qualsiuoglia*: nel trascrivere Bruno vi sostituisce il suo abituale *qualsiuogla* (cfr. *Nota intr.* ai *Dialogi*, p. XVII e p. 15).

Questo fatto dovrebbe provare una volta di più, se ancora ce ne fosse bisogno, che gli esemplari delle stampe bruniane riflettono fedelmente i manoscritti ori-

L'Aquilecchia dunque, pur avendo dichiarato (1) di « poter convenire, in linea di massima, col Gentile » per il criterio fondamentale da quest'ultimo seguito nella sua edizione dei *Dialoghi Italiani* (2), mirante a porre innanzi il Bruno ai suoi lettori « in una forma graficamente moderna e nostra, foneticamente antica e bruniana » (3), mostra sempre maggiori preoccupazioni conservatrici nei confronti dell'*usus scribendi* come dell'*ars punctandi* bruniani, troppo frettolosamente ammodernati nell'edizione laterziana.

Forse il merito massimo della sua edizione della *Cena* è stato — scrive il Barberi Squarotti (4) — « la risoluzione del problema del

---

ginali perduti e perciò « hanno l'importanza di veri e propri codici » come affermò l'Olschki (*La Bibliofilia*, vol. XXVI (1924-25), Firenze, 1925, p. 372) e ritiene concordemente l'Aquilecchia (si veda *La lezione definitiva della « Cena de le Ceneri » di Giordano Bruno*, in *Atti della Acc. Naz. dei Lincei*, Mem., Cl. di Scienze mor., st. e fil., s. VIII, III, 4 (1951), p. 209, n. 1). Il Bruno correggeva personalmente e con grande cura le bozze di stampa dei propri lavori (vedi *docc. veneti*, IX, 9 v, presso Spampanato, *Vita di Giordano Bruno*, Messina, Principato, 1921, p. 700), talora ne intagliava lui stesso le figure (cfr. *De Minimo*, in *Opera*, vol. I, parte III, p. 123; e Spampanato, *op. cit.*, p. 446-47). Il Lagarde (*Appendice*, pp. 778-780) era convinto che una sola delle opere italiane doveva essere stata riveduta per la stampa dall'autore stesso (p. 778: Allein wenn Bruno Eines seiner italienisch geschriebenen Werke für die Presse selbst revidiert hat, so hat er es mit allen übrigen nicht gethan.) e che negli scritti filosofici, cioè i *Dialoghi*, si trovano tali incongruenze grafiche da far pensare che non Bruno ma il tipografo abbia riveduto le bozze: tra l'altro osserva che il Bruno, dopo avere nel *De la Causa* (Lagarde 223, 30-33) dimostrato ironia e scherno contro quei nuovi pedanti (i discettatori sull'ortografia) che volevano scrivere *huomo* ed *honore* senza la *h*, non avrebbe poi lasciato stampare tante volte di fila, se avesse in persona corretto le bozze, *Onorio*, nelle didascalie e nel testo della *Cabala* (Lagarde 583 ss.). Ma possiamo veramente credere che il Bruno desse tale importanza alla uniformità grafica dei suoi scritti da non lasciare in qualche caso immutato nella revisione delle bozze quel che gli era caduto spontaneamente dalla penna sotto l'urgenza del suo tumultuoso pensiero?

Crediamo comunque che la sistematica presenza, indistintamente in tutte le opere italiane, *Candelaio* e *Dialoghi*, di un fatto grafico come quello sopra rilevato del nesso *gl* senza *i* diacritica avanti le vocali *a*, *e*, *o*, *u*, del tutto eccezionale nella stampa cinquecentesca, e invece vivacchiante nei manoscritti coevi, provi la presenza continua e preponderante del Bruno stesso come correttore di bozze durante la stampa di tutte le sue opere italiane. Per i nuovi *Dialogi* l'Aquilecchia dichiara che la stampa riflette « certamente l'autografo bruniano fin nelle particolarità grafiche » notando che l'*Idiota triumphans* e il *De Somnii Interpretatione* « furono stampati senza mediazione editoriale » e che l'esemplare parigino presenta, « ciò che è anche indicativo, due varianti (a stampa) d'autore » (rispetto al Torinese, nel testo dei dialoghi noti; vedi *Nota ai testi*, p. 60).

(1) *Nota al testo* della *Cena*, p. 258.

(2) Giordano Bruno, *Opere Italiane*, I. *Dialoghi metafisici* [II. *Dialoghi morali*]. Nuovamente ristampati con note da Giovanni Gentile, Bari, Laterza, 1907[-1908].

(3) Che è poi il criterio usato dal Barbi per la sua monumentale edizione della *Vita Nuova*, e in seguito dai più esperti filologi; si vedano le proposizioni metodiche in *La Vita nuova*, per cura di Michele Barbi, Società Dantesca Italiana, Opere minori di D. A., Firenze, 1907, *Introduzione*, p. XVI e CCLVII.

(4) *Lettere Italiane*, vol. VIII (1956), f. 3, p. 339. Si legga tutta la acuta ed equilibrata pagina sulla grafia bruniana.

valore di stile delle oscillazioni grafiche... non permettendo che sussistano più dubbi sulla loro intenzionalità, come su quella delle variazioni e delle incostanze morfologiche ». Conveniamo col Barberi Squarotti che « tutto il problema delle oscillazioni della grafia bruniana rappresenta uno dei momenti essenziali di uno studio dello stile non solo italiano ma anche latino del Bruno: l'apparente disordine grafico non può infatti essere imputato a un'origine istintiva e immediata della scrittura bruniana, cioè a un disordine frutto di scarsa elaborazione e di assenza di esercizio selettivo ». Lo provano le varianti grafiche del codice romano, testimonianti al contrario un impegno cosciente di scelta (1).

A questo proposito noto che sarebbe assai utile uno studio specifico sull'*usus scribendi* bruniano: contribuirebbe a lumeggiare un lato poco conosciuto della personalità del nostro filosofo, quello che mostra, di fronte a tante e vistose velleità novatrici, tratti conservatori. Dovremmo ripetere per il Filosofo di Nola quello che il Migliorini ebbe ad affermare di Roberto Stefano (2): il Bruno, riformatore del pensiero, è quanto mai tradizionalista in ortografia. L'*usus scribendi* bruniano presenta infatti, accanto a scrizioni di tipo fonetico-popolare, numerose scrizioni che sono veri e propri arcaismi grafici (3). Basterà qui accennare all'abbondantissimo uso della *h* in tutte le posizioni, per la quale lettera — rileva lo Hartmann — il Bruno manifesta « *eine merkwürdige Vorliebe* » (4). Il Bruno manifestò anche esplicitamente la sua avversione alle innovazioni e alle riforme ortografiche: indugiandosi sul tema caro della satira del Pedante (5) egli accomunò nel disprezzo e nello scherno i vecchi pedanti del Latino e quei nuovi pedanti toscani che sentenziavano « Non si scriue homo, ma omo; non honore ma onore: non Polihimnio ma Poliinnio ». Egli continuava a scrivere, come al buon tempo antico, *homo, honore, Polihimnio*.

Anche per la punteggiatura l'Aquilecchia è molto cauto nei suoi interventi. Nella *Nota* al testo della *Cena* (pp. 240-241) egli aveva

---

(1) Non si dovrà però esagerare tale *labor limae* nel Bruno. Egli polemizza spesso contro coloro che sprecano tempo e ingegno nelle sottigliezze grammaticali.

(2) *Note sulla grafia italiana...*, cit., p. 259.

(3) Lo Spampanato (nella Introduzione alla sua ed. del *Candelaio*, Bari, Laterza, 1909, p. LXI) qualificò la grammatica del *Candelaio* « schiettamente arcaica e popolare » e notò come tale tendenza alla popolarità e alla arcaicità, pur tenuta a freno nel dettato dei dialoghi filosofici, anche in questi ultimi non potè non riapparire spesso, trattandosi di una « tendenza bella e buona, non estranea al temperamento artistico di uno scrittore ».

(4) Hartmann, *op. cit.*, p. 219. Alla fine del Cinquecento la *h* è ancora certamente molto usata. Tuttavia non possono non colpirci le scrizioni sistematiche *lungho, alchuno* e *alchunamente, manchare* e soprattutto scrizioni come *cathene, archa, achademia, Petrarcha*, ipercorrezioni di gusto umanistico. Si ricordi poi la spiccata simpatia del Bruno per l'uso di *ph* e *th* in parole di origine greca come *Theophilo* etc.

(5) Lagarde 223, 32-33.

dichiarata evidente « l'importanza della punteggiatura, anche come elemento stilistico, nell'opera di uno scrittore del secolo XVI »; e per il Bruno lo aveva dimostrato esaurientemente elencando le varianti interpuntive apportate dall'Autore nella lezione definitiva del dialogo II della *Cena* (1). Desiderando denunciare al lettore volta per volta i suoi interventi, l'Aquilecchia nella ed. della *Cena* aveva racchiuso tra parentesi quadre i segni interpuntivi da lui aggiunti. Mantiene ora il suo sistema per il testo latino dei *Dialogi*: con la differenza che i segni aggiunti sono ora indicati dalle spezzate, mentre le quadre indicano i segni superflui (secondo l'uso più comune).

Questo sistema (impiegato già dal Lagarde) se ha il lodevole vantaggio di denunciare immediatamente gli interventi dell'Editore, ha lo svantaggio pratico di rendere faticosa la lettura del testo e di disorientare il lettore. Aveva fatto bene il Lagarde a servirsene per la sua edizione diplomatica (o « paradiplomatica » come preferisce definirla l'Aquilecchia) (2): non fa altrettanto bene l'Aq. a servirsene nelle sue edizioni critiche, potendo agevolmente sostituire le parentesi con una nota o con un elenco in appendice.

A parte questa riserva, la edizione dei *Dialogi* ora scoperti ci pare veramente esemplare, permettendo agli studiosi di poter fondare su di essa anche quelle indagini, sulla *ars punctandi*, sulla prassi grafica etc., che oggi ci premono, come nuovi mezzi — che speriamo fecondi — per penetrare nel cosmo stilistico bruniano.

Un esame completo dei criteri editoriali dell'Aquilecchia (anche in rapporto alla vecchia edizione del Lagarde, cui egli sembra per qualche rispetto riaccostarsi) sarà bene fare quando, ci auguriamo tra breve, vedrà la luce la sua edizione di tutti i *Dialoghi Italiani* (3).

II. – Antiche stampe bruniane possedute dalla Biblioteca Naz. Braidense di Milano. — Nel necrologio di Virgilio Salvestrini (in questo *Giornale*, vol. CXXXII, a. 1955, p. 171) Luigi Firpo annunciò come prossima la II edizione della *Bibliografia bruniana* (4) che il bravo e colto « libraio » pisano stava ancora approntando quando lo colse la morte. Opera preziosa per gli studiosi del Bruno, la *Bibliografia* nasceva col vizio d'origine di tutte le opere di questo genere, l'incompletezza, come del resto non si nascondeva il suo Autore, presentando con umiltà e modestia « la fatica silenziosa dei suoi anni migliori ».

---

(1) Almeno due di queste varianti però hanno scarso valore probante in quanto non si tratta di pure varianti interpuntive, ma di varianti che implicano parole o membri di frase.

(2) *Nota al testo* della *Cena*, p. 239; e cfr. la cit. *Lezione definitiva*, p. 213-214 n.

(3) Di imminente pubblicazione presso l'editore Sansoni.

(4) V. Salvestrini, *Bibliografia delle opere di Giordano Bruno e degli scritti ad esso attinenti*, Pisa 1926.

La II ed., fino ad oggi non apparsa, potrà eliminare molte di queste piccole lacune. A questo scopo segnalo quanto segue.

Nel Capo II della sua Opera il Salvestrini, che nel passare in rassegna le antiche stampe bruniane, divenute ben presto rarissime, indica in coda a ogni numero le biblioteche che posseggono esemplari di esse, menziona una sola volta la naz. Braidense di Milano, per un esemplare dell'*Ars Reminiscendi* (1). Riesaminato tale esemplare tenendo a fronte la descrizione della *Bibliografia* ho potuto constatare l'accuratezza e la precisione veramente ammirevoli del Salvestrini (2).

Non riesco perciò facilmente a spiegarmi come gli sia sfuggito che la Braidense possiede altri 5 esemplari di altrettante opere latine del Bruno, e precisamente dell'*Oratio Valedictoria*, del *Camoeracensis Acrotismus*, del *De Triplici Minimo et Mensura*, del *De Imaginum, Signorum et Idearum Compositione*, della *Summa Terminorum Metaphisicorum*.

1) Oratio Valedictoria (3): di essa il S. (n. 132) conosce due soli esemplari, quello della Nazionale V. E. di Roma e quello del Museo Roumiantzoff (4) di Mosca (il secondo con dedica forse autografa). L'esemplare braidense è identico nel frontespizio e nel numero delle pagine a quello descritto nella *Bibliografia*. Si trova in un volume miscellaneo con la segnatura XM. * VII 21, al numero 28.

2) Camoeracensis Acrotismus (5): S. (n. 137, pp. 91-92) cita gli esemplari di 4 Biblioteche italiane (Nazionale, fondo Guicciardini, di Firenze; Nazionale di Napoli; Alessandrina di Roma; Nazionale di S. Marco di Venezia) e 3 estere (Kön.-Bibl. di Berlino; British Museum di Londra; Bibl. del Museo Roumiantzoff di Mosca) (6). Nell'esem-

---

(1) È uno dei 6 superstiti, sparsi per le biblioteche d'Europa: *Philothei* / JORDANI / BRUNI NOLANI / *Recens et Completa* / *Ars Reminiscendi* / *Et in Phantastico* / *Campo Exarandi* / *Ad plurimas in triginta sigillis inqui-/rendi, disponendi, atque retinendi* / *implicitas nouas rationes et* / *artes introductoria.* / (***) / [Fregio] / [*Londra*, 1583] /; cfr. Salvestrini, n. 44.

Anche gli Edd. dell'*Ars R.* negli *Opera*, Tocco e Vitelli, conobbero l'esemplare braidense e se ne servirono per il loro testo. Vedi *J. Bruni Nolani Opera latine conscripta*, vol. II, parte II, Florentiae 1890, p. IV.

(2) Si noti solo, a c. 16r. lin. 2, che il nostro esemplare ha *ars alia brevior*, e non *ars brevior* come indica il S. per tutti gli esemplari indistintamente. L'esemplare braidense dell'*Ars* presenta sottolineature a matita rossa e note marginali a penna (cc. 10v., 11r., 13v.).

(3) ORATIO / VALEDICTO-/RIA / *à* / *Jordano Bruno Nolano D.* / *habita,* / AD AMPLISSIMOS / ET CLARISSIMOS PRO-/*fessores. atq; auditores in Aca-/demia Witebergensi.* / *Anno* / M.D.LXXXVIII. / VIII. *Martij* // [*Witebergae*] / *Typis Zachariae Cratonis.* / [1588.].

(4) Ora « Biblioteca di Stato Lenin », Mosca.

(5) JORDANI / BRUNI NOLA-/NI CAMOERACEN-/SIS ACROTISMUS, / *seu* / RATIONES ARTICU-/LORUM PHISICO-/*rum adversus Peripateti-/cos Parisijs proposito-/rum etc.* / [Fregio] // VITEBERGAE / *Apud Zachariam Cratonem.* / ANNO. 1588. /.

(6) È da aggiungere l'esemplare rintracciato da G. Aquilecchia nella Biblioteca di University College London. (Vedi questo *Giornale*, 134, 1957, pp. 333 segg.).

plare da me esaminato, 3 carte bianche precedono il frontespizio; nella 3ª c., al recto, si legge una antica nota a penna: *Author iste aº. 1600 Romae / ab Inquisi[ti]one accusatus / atq; 3 ad ignem contemnatus / est.* teste / I. C. Conradi in 3º millenar. / et Mr. Sorell in Libro de / Perfectione Hominis pag. / 459. / it. E. Konig in sua Biblio/thcca.*

** Propter* (1) *ejus Doctrinas blasphemas / praesertim personam Christi, Prophetas / et Apostolos concernentes, in Sen-/tentia judiciali Inquisitionis relatas / apud C. Sciopium in Epistola ad / C. Ritterschusium, edita a Struvio / in Fasciculo 6 Rei Literariae in ... / pag. 64. Jenae aº. 1707.*

L'esemplare, legato in pieno vitello marrone con costa a impressioni in oro e cordoncini, è in buono stato di conservazione. Per il resto nulla è da aggiungere alla descrizione fatta dal Salvestrini. Segnatura attuale: B. 10.4741.

3) De Triplici Minimo et Mensura (2): Salvestrini, n. 150 segnala gli esemplari: dell'Universitaria di Bologna e Pisa; della Naz., fondo Guicciardini, di Firenze; della Maruccelliana di Firenze; della Naz. di Napoli (cop. 2); della Naz. di S. Marco di Venezia; della Kön.-Bibl. di Berlino; del British Museum di Londra; della Bibl. del Museo Roumiantzoff di Mosca. Anche per questo esemplare nulla è da aggiungere al Salvestrini. Legatura come 2. Segnatura attuale: YY. II. 41½.

4) De Imaginum, Signorum, et Idearum Compositione (3): Salvestrini, n. 159 segnala per questa opera le segg. Biblioteche: Universitaria di Bologna e Pisa; Naz., fondo Guicciardini, di Firenze; Casanatense di Roma; Kön.-Bibl. di Berlino; Bayerische Staatsbiblioteck di Monaco; British Museum di Londra; Bibl. del Museo Roumiantzoff di Mosca. Il nostro esemplare, legato in pergamena, presenta interessanti note a penna di ignoto, dettate da interessi morali e religiosi. Nella prima carta sotto la copertina si leggono citazioni bibliche e richiami a pagine dell'opera per notare « execrandas blasphemias »: per esempio a pagg. 8, 10, 103, ove si trovano cancellature a tratti di penna, scarabocchi e note come « verè

(1) Da qui in poi a scrittura più minuta; forse altra mano? comunque pare certo che la seconda parte sia stata aggiunta in un secondo tempo.

(2) *Jordani Bruni Nolani* / DE TRIPLICI MI-/NIMO ET MENSURA / *Ad Trium Speculati-/uarum scientiarum & multarum acti-/uarum artium principia,* / *Libri V:* / *Ad illustriss. et reverendiss. principem Henricum* / *Julium, Brunsuicensium et Lunaeburgensium* / *Ducem, Halberstatensium Episcopum.* / *Capita cuiusq; libri, proxime post praefationem sunt ex-/posita: Schematum item & definitionum praecipua-/rum Index alphabeticus in fine additus.* / [Marca tip.] // FRANCOFURTI / *Apud Ioannem Wechelum & Petrum* / *Fischerum consortes,* / MDLXXXXI.

(3) JORDANI / BRUNI NOLANI / *De Imaginum, Signorum,* / *& Idearum compositione* [*sic*]. *Ad* / *omnia Inuentionum, Dispo-/sitionum, & Memoriae* / *genera* / *Libri tres.* / *Ad Illustrem et Gene-/rosiss. Ioan. HainriCum* [*sic*] / *Haincellium Elcouiae Do-/minum.* / CREDITE ET INTELLIGETIS. / [Marca tip.] // FRANCOFURTI / *Apud Ioan. Wechelum & Petrum* / *Fischerum consortes.* 1591. /.

insignis blasphemia » etc. Nella seconda carta bianca avanti il frontespizio altre note a penna, però di mano diversa, richiamano le pagg. 4, 172, e ancora 8 con commenti consimili. Parecchie sottolineature e note marginali (accompagnate dalla mano a indice steso) commentano il frontespizio. A « Credite et Intelligetis » è apposta la nota « Dei demon simia ». L'esemplare porta tracce di usura, specie nel margine inferiore delle pagine, all'angolo destro. Per il resto come Salvestrini. Segnatura attuale: 13.52.B.26. Segnatura precedente: C. XVI. 9498.

5) Un discorso un po' più lungo è da fare per il nuovo esemplare della *Summa Terminorum Metaphisicorum*. A differenza delle opere precedenti, qui non si tratta propriamente dell'edizione originale. Il Bruno, nell'inverno 1590-1591, leggeva privatamente in Zurigo (1); uno dei suoi uditori, Raffaele Eglin, pedagogo e prefetto di alunni, pubblicò una prima parte (2) di queste lezioni a Zurigo, nel 1595, trovandosi allora il Bruno nelle carceri del S. Uffizio in Roma. L'edizione ebbe questo frontespizio: SUMMA / TERMINORUM / METAPHISICORUM, / *ad capessendum Logi-/cae & Philosophiae / studium, / ex* / JORDANI BRUNI NOLANI / *Entis descensu manusc. / excerpta; / Nunc primùm luci commissa;* / A / RAPHAELE EGLINO / ICONIO, TIGURINO. / [Fregio] // TIGURI / *Apud Joannem Wolphium, Typis / Frosch. Anno* M.D.XCV (3).

L'intero corso di lezioni fu pubblicato dallo stesso Eglin a Marburgo nove anni dopo la morte del Bruno: SUMMA / TERMINORUM METAPHI-/*sicorum,* / JORDANI BRU-/NI NOLANI. / *Accessit Eiusdem Pra-/xis Descensus, seu applicatio Entis ex / manuscripto,* / *per* / RAPHAELEM EGLINUM I-/*conium Tigurinum in Acad. Mar-/purg. Profess. Theolog. / Cum supplemento Rodolphi Gocle-/nii Senioris.* / [Marca tip.] // MARPURGI CATTORUM, / *Ex Officina Rodolphi Hutwelckeri,* / *Anno 1609.* / (4).

Questa seconda edizione comprende, oltre quanto era stato stampato a Zurigo: *a*) la seconda parte delle lezioni intitolata *praxis descensus, seu applicatio entis*; *b*) un trattatello pseudoatanasiano che non ha nulla a che vedere con la Summa, intitolato: TERMINORUM NONNULL-/*lorum explicatio è tractatu de Defini-/tionibus Divi Athanasij Episcopi / Alexandrini, quae colle-/ctae sunt. / à / Clemente et alijs sanctis viris ac beatis patribus.* /; *c*) l'opuscolo annunziato nel frontespizio: TERMINORUM QUORUN-/*dam Explicationes* / *per* / RODULPHUM GOCLENIUM / SENIOREM. / (5).

---

(1) V. Docc. veneti, doc. VII c. 4r, in V. SPAMPANATO, *Vita di Giordano Bruno da Nola*, Messina 1921, p. 692. Cfr. anche *Vita*, p. 449.

(2) Che si trattasse di una sola parte affermò già il Tocco (vedi F. TOCCO, *Le Opere latine di Giordano Bruno esposte e confrontate con le Italiane*, Firenze 1889, pp. 125-126) e confermò poi lo Spampanato, *op. cit.*, p. 449.

(3) V. Salvestrini, n. 161.

(4) S. 162.

(5) Rispettivamente alle pp. 68-126; 127-140; 141-229.

Da ciò si vede che questa seconda edizione è altrettanto indispensabile che la prima; e gli Editori della *Summa* negli *Opera* (1) si servirono dell'una e dell'altra. Il nuovo esemplare Braidense è di questa seconda edizione di Marburgo; di cui il Salvestrini conosce solo 3 esemplari: della Naz., fondo Guicciardini, di Firenze; della Bayerische Staatsbiblioteck di Monaco; della Biblioteca Roumiantzoff di Mosca.

È interessante rilevare che il frontespizio del Braidense ha le seguenti notevoli varianti rispetto a quello riprodotto dal Salvestrini (2) e trascritto qui sopra: .... / *per* / RAPHAELEM EGLINUM / *Jconium Tigurinum.* / [Marca tip.] // ....., senza l'accenno all'opuscolo del Goclenius che pur contiene. Tali varianti il Salvestrini riscontra per l'esemplare moscovita (3). Bisognerà perciò pensare a una ristampa dell'edizione marburghese del 1609, e di questa ristampa resterebbero due esemplari: il Moscovita e il Braidense. Eccetto il frontespizio, il Braidense è identico all'esemplare descritto dal Salvestrini. Di fronte all'*Errata* si legge una antica nota a penna:

NB. Author iste Jordanus / Brunus, Romae a° 1600 vivus / combustus est, Consilio et Sen-/[ten]tia Inquisitionis. teste / I. C. Cunrado in 3io Epigraṁ. / de Viris Illustribus millenario / Francof. impress. ap. Hunn... / in A° 1615. / it. Mons. Sorell de Perfec-/tione Hominis, in .. p. 459. / Norib. 1660. / it. E. Konig in Bibliotheca.

La mano è la stessa della prima parte della nota apposta a 2. Legatura in vitello marrone, con costa a impressioni in oro e cordoncini, come 2 e 3. Segnatura attuale: B. 11. 5096 (4).

Le note bio-bibliografiche sul Bruno apposte a 2 e 5 presentano un certo interesse. Entrambe richiamano il processo, la condanna, e

---

(1) *Opera latine conscripta*, cur. Tocco et Vitelli, vol. I, parte IV (Florentiae 1889); la *Summa* è alle pp. 1-128. Vedi *Prefazione*.

(2) A p. 121.

(3) S., p. 122. Il Braidense ha altre piccole varianti nel frontespizio, e precisamente alla linea 7 sopra *xis* è aggiunto il puntino che nel frontespizio riprodotto dal Salvestrini manca. Similmente, alla stessa linea, è aggiunta una virgola dopo *Descensus*. È pensabile che tali varianti, o piuttosto correzioni, siano anche nell'esemplare moscovita, anche se S. non vi accenna.

(4) Sotto la Segnatura TT XVI 76 si trova alla Braidense la seguente Opera: *Raymundi / Lullii / Opera... / ..... // Argentorati, / Sumptibus Haeredum Lazari Zetzneri, /* M.DC.LI. Alla c. 8v. è l'indice, in cui si legge, sotto la rubrica « Interpretes »:

. . . . . .

VII Jordanus Brunus de Specierum scrutinio
VIII Idem de Lampade Combinatoria Lulliana
IX Idem de progressu et Lampade Venatoria Logicorum.

Tali operette bruniane si leggono, senza frontespizio, risp. alle pp. 664-680; 681-734; 735-786 del vol. Si tratta della III ed. di questa raccolta lulliana, pubblicata in I ed. nel 1598 (cfr. Salv., nn. 129 e 142) e in II ed. nel 1609; se ne servirono gli Edd. degli *Opera*, contrassegnandola con la sigla A^3 (*Opera*, vol. II, P. II, cur. Tocco et Vitelli, Florentiae 1890, p. 226 per il De Specierum Scrutinio e vol. II, P. III, per cura degli Stessi (Flor. 1889), p. III per le altre due operette).

la morte sul rogo (1) dell'infelice filosofo di Nola e citano a testimonianza di ciò alcune opere di autori contemporanei o vissuti in tempi di poco posteriori. Brevi ricerche sono bastate a identificare tali opere, anche se le indicazioni, come si vedrà, sono piene di inesattezze.

.... *E. Konig in Bibliotheca...*; si tratta della *Bibliotheca vetus et nova* di Georg Matthias König, edita in Altdorf pei tipi di H. Mejer, nel 1678. A pag. 139 vi si legge: *Brunus (Jord.) Nolanus, combustus est Romae, An. 1600. teste Casp. Conrado, millenario 3. Vid. Sorellus de Hom. perfectione, p. 459. Scripsit de triplici Minimo, libros quinq;: item, de Monade, numero et figura.*

Insignificanti note a penna cercano di integrare il breve articolo della *Bibliotheca*, come « fuit Professor Wittebergae » e simili.

L'opera del Sorel è registrata dal Salvestrini che riporta anche da essa un giudizio favorevole sul Nolano (2).

Quanto a I. C. Conradi o Cunrado ci illumina ancora il König (3): *Conradus (Casp.) Silesius, natus est An. 1571. Erat medicus & poëta. Scripsit tres Millenarios Prosopographiae melicae, A. 1621. Item, Paraphrasin Psalmorum....* Come *Cunradi Caspar* figura anche nello Jöcher (4) e nel *Catalogue général* (5) della Naz. di Parigi.

Nella nota apposta all'esemplare dell'*Acrotismus* è citata inoltre l'epistola dello Scioppio al Rittershausen, pubblicata dallo Struve non, come lì si legge, « in fasciculo 6° Rei Literariae », bensì in *Acta Litteraria*, fascicolo 5°, a Jena, nel 1707 (6).

ROBERTO TISSONI.

---

(1) La controversia sulla esecuzione del Bruno è oggi da considerarsi definitivamente chiusa. Dopo la pubblicazione di diversi « avvisi », scoperti verso la fine dell'ottocento e venuti a convalidare il racconto dello Scioppio, qualche voce si era ancora levata a negare il supplizio del condannato (come quella di P. Vulliaud, nel *Journal des Débats* del 24 marzo 1913). Pochi anni or sono, in una pubblicazione ufficiale del Vaticano (*Sommario del Processo di Giordano Bruno*, Città del Vaticano M.DCCCCXLII) Mons. Angelo Mercati affermava (p. 9) non poter « mettersi in dubbio l'autenticità e la genuinità » della lettera dello Scioppio, dando così per sicura la triste fine di Giordano.

(2) N. 214: *Sorel, Ch. De La / Perfection / De L'Homme, / Ou Les Vrays Biens Sont Considerez, / Et Specialement Ceux De L'Ame; / Avec Les Methodes Des Sciences, / .... / Par M. Ch. Sorel,... / ... /* [Piccolo fregio] // *A Paris, / Chez Robert De Nain,... / ... /* M.DC.LV. / ... /.

Veramente la nostra nota dà Norimberga come luogo di edizione e come anno il 1660. Nella stessa *Bibliotheca*, sotto *Sorellus*, si legge: « Liber [de Perfectione hominis] extat Germanicè versus à L. B. à Stubenberg ». O si tratta di indicazione inesatta dell'annotatore?

(3) Pag. 208.

(4) *Allgemeines / Gelehrten-/ Lexicon ..... herausgegeben von Christian Gottlieb Jöcher*, Leipzig M.DCC.L, Erster Theil, col. 2252.

(5) *Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale. Auteurs.* T. XXXIV, Paris MDCCCCVIII, coll. 755-756: 1615 è l'anno di pubblicazione dei primi due tomi dell'opera del Cunradi. Il 3° e ultimo tomo uscì nel 1621.

(6) Non mi è stato possibile avere tra mani questi *Acta*. L'indicazione è del S., n. 230. Lo Spampanato dà come data il 1718 (cfr. *Vita*, p. 788).

HENRI BÉDARIDA

La scomparsa di Henri Bédarida, professore di Letteratura Italiana alla Sorbona, morto a Parigi il 22 dicembre scorso per improvviso infarto cardiaco, ha suscitato il commosso cordoglio di quanti, in Francia e in Italia, apprezzavano la sua feconda attività di studioso e di professore universitario, e seguivano con simpatia e ammirazione l'opera instancabile da lui svolta in favore di un sempre più largo sviluppo degli studi italiani in Francia, e di sempre più frequenti contatti culturali italo-francesi.

Henri Bédarida era nato a Lione nel 1887; aveva compiuto da poco il suo settantesimo compleanno e si apprestava a lasciare l'insegnamento universitario, dopo aver tenuto per venti anni la cattedra di lingua e letteratura italiana all'Università di Parigi. Precedentemente aveva insegnato nelle Università di Grenoble e di Lione, e, in Italia, a Bologna, Firenze e Napoli.

La sollecitudine per l'insegnamento non si era mai disgiunta in lui dalla passione per la ricerca e per gli studi. Particolarmente versato, come già il suo maestro Henri Hauvette, nelle ricerche di storia della cultura, era giunto alla cattedra universitaria nel 1928 con una grossa tesi su *Parme et la France de 1748 à 1789*, lavoro imponente per la sicura e vasta erudizione, frutto di lunghe ricerche nelle biblioteche e negli archivi di Italia, Francia e Spagna, analisi approfondita della vita culturale e politica parmense e dell'attività del ministro Dutillot, sullo sfondo sempre presente di tutto il complesso intrecciarsi delle influenze francesi sull'Italia settecentesca.

L'esempio di un altro grande maestro, Paul Hazard, aveva avviato il Bédarida verso gli studi di letteratura comparata, e dei suoi interessi di comparatista è frutto un pregevole volumetto del 1933, scritto in collaborazione con l'Hazard, *L'influence française en Italie au XVIII siècle*, ricco di indicazioni e di preziosi suggerimenti. La vasta dottrina, lo scrupolo minuzioso dell'erudito, la rara abilità nel tracciare panorami culturali, linee di influenze, profili di letterati e di poeti « minori », la viva concretezza storica ed il sicuro gusto estetico, la padronanza elegante di una prosa critica, sia francese che italiana, sempre colorita, vivace, di piacevolissima lettura: questi i pregi e le doti di Henri Bédarida studioso della letteratura italiana e dei suoi rapporti con la letteratura francese; pregi che ritroviamo in tutti i suoi successivi lavori, che interessano soprattutto l'Otto-

cento e il Novecento, dal Foscolo al Manzoni, dal D'Annunzio al Quasimodo. E una menzione particolare merita il Bédarida traduttore: è sua la traduzione francese della *Storia d'Italia* del Croce; è sua la traduzione di numerosissimi testi della nostra letteratura, da Dante ai *Sepolcri* del Foscolo al Leopardi al D'Annunzio: traduzioni spesso felicissime per la loro finezza, la fedeltà ed il sapore poetico.

In occasione del ventesimo anniversario del suo insegnamento alla Sorbona, i colleghi, gli amici, gli allievi e la « Société des Études Italiennes » avevano curato la ristampa in un unico grosso volume dei migliori lavori del Maestro (Henri Bédarida: *A travers trois siècles de littérature Italienne*, Paris, Didier, 1957, 500 pagg., con prefazione di Carlo Pellegrini). Vi si ritrovano alcuni vecchi studi sui rapporti culturali franco-italiani durante il romanticismo (*Le romantisme français et l'Italie; Relations et échanges intellectuels entre la France et l'Italie de 1830 à 1848*; *La fortune des « Prisons » de Silvio Pellico en France de 1832 à 1932*); alcune fini e intelligenti letture di poeti (*Eustachio Manfredi*; *Le « Rime » di Durante Duranti*; *Sur le livre d'« Alcyone »*; *Au fil de la poésie de Salvatore Quasimodo*); qualche lavoro più recente, come *L'Encyclopédie et l'Italie*, *Le roman italien témoin de l'histoire d'Italie de 1789 á 1914*, *etc.* Chiude il volume una bibliografia completa degli scritti.

Presidente della « Union Intellectuelle Franco-Italienne », direttore della « Revue des Études Italiennes », organizzatore infaticabile di manifestazioni e di incontri, Henri Bédarida aveva sempre nutrito un vivo interesse anche pei problemi dell'Italia odierna: merita un particolare ricordo un gruppo di articoli pubblicati sui giornali francesi nel 1944-45, con i quali il Bédarida fu tra i primi a parlare in Francia della lotta di Liberazione che si combatteva allora in Italia.

Al compianto Maestro, all'illustre studioso va il pensiero riverente e commosso di quanti hanno a cuore la presenza della cultura italiana all'Estero e l'aperta cordialità dei contatti e degli scambi con le culture degli altri paesi.

LIONELLO SOZZI.

ENRICO CARRARA

Il sette gennaio scorso è morto a Torino Enrico Carrara, dopo una lunga vita operosa di studioso e di maestro. Nato a Reggio Emilia il 25 settembre 1871, aveva compiuto i suoi studi universitari a Bologna, alla scuola del Carducci. Entrato nell'insegnamento medio, peregrinò per lunghi anni, come era allora d'uso, di città in città: da Pavia ad Ozieri, a Cagliari, a Melfi, poi di nuovo a Cagliari, in ultimo a Roma. A Roma insegnò per 16 anni, dal 1912 al '28, nell'Istituto Tecnico, poi Liceo Scientifico. Non pochi suoi scolari di quegli anni romani, ora uomini maturi, lo ricordano e ne ono-

rano la memoria. Conseguì la libera docenza nel 1923. Nel 1928 riuscì primo vincitore di un concorso universitario di letteratura italiana. E dal 1928 al '42 insegnò nell'Istituto Superiore di Magistero di Torino, poi Facoltà di Magistero. Era membro dell'Accademia dell'Arcadia e socio dell'Accademia delle Scienze di Torino. Poco prima della morte gli fu conferita dal Ministero della P. I. la medaglia d'oro ai benemeriti della Pubblica Istruzione.

Conobbi Enrico Carrara trent'anni fa, in un'ora difficile della mia vita. Subito mi piacque quel suo parlare sobrio ed elegante, irrorato a tratti da una signorile arguzia, intimamente cordiale, pur senza alcun abbandono effusivo. Avvertii ed ammirai in Enrico Carrara, prima ancora che lo studioso e il maestro, un uomo di meditata e coerente esperienza interiore, capace di intendere, compatire, amare, anche chi era diverso, molto diverso da lui. Poco più tardi conobbi in lui l'uomo libero e diritto, alieno da ogni intolleranza, ma ben fermo nelle sue convinzioni, non disposto ai facili accomodamenti, serenamente risoluto a rinunciare ad ogni vantaggio di carriera e di onori, se ciò dovesse costargli un qualunque atto di servile adulazione verso il partito dominante.

Della sua attività di studioso, che si è svolta per oltre un cinquantennio, sarebbe lungo tracciare lo sviluppo e la linea evolutiva. Mi limiterò a pochi cenni.

I più antichi studi che di lui conosco erano dedicati a Dante: nobile principio! Nel *Giornale Dantesco* diretto dal Passerini furono accolti nel 1898 due suoi scritti: *Tenebre e luce nell'Inferno dantesco* (recava la data: marzo 1896), *Ancora delle tenebre e della luce nell'Inferno dantesco*. Toccava un « problema » che, in quella sua impostazione, ai dantisti d'oggi parrà superato; ma ne discorreva con fine intelligenza dei diritti che la fantasia dei poeti ha di contro alla stessa struttura concettuale su cui essi a volte impongono le loro creazioni; e con un'eleganza di « dettato » che non è facile incontrare negli scritti degli studiosi di quel tempo, e d'ogni tempo. Ma fin dalla giovinezza il Carrara era orientato prevalentemente verso le ricerche di intelligente erudizione e di esatta filologia. Ne sono testimonianza, sul principio di questo secolo, lo studio sulle *Chiose cagliaritane* (nella collezione di opuscoli danteschi del Passerini, Città di Castello, 1902); e l'articolo pubblicato nel *Giornale dantesco*, 1903: *La pecorella di Dante* (*A proposito dell'Ecloga I*). Quest'ultimo nacque nell'àmbito del vivo interessamento che il Carrara ebbe in quegli anni per la tradizione nostra della poesia pastorale; a cui egli dedicò nel 1908 un volume ben noto (nella collezione vallardiana della *Storia dei generi letterari italiani*). Lo attraeva verso quella poesia non la molle sentimentalità che vi abbonda, e neppure la delicata sensibilità idilliaca della natura che a volte vi si incontra, ma sopra tutto la virgiliana squisitezza formale, ch'egli sapeva intendere e gustare come pochi altri.

Il periodo di più intensa e proficua attività del Carrara si colloca negli anni che precedettero di poco e accompagnarono il suo insegnamento universitario torinese, dal '24-25 al '40-42. Diede allora lunghe cure (ma aveva cominciato assai prima) allo studio dei codici del *Secretum* petrarchesco, per l'accertamento del testo critico di quell'opera. Gli intralci di due guerre mondiali e le molte cure dell'insegnamento gli impedirono purtroppo di condurre a termine cotesto suo lavoro. Ma agli studi petrarcheschi egli ha offerto numerosi contributi assai pregevoli: dal saggio sul testo e l'interpretazione dell'*Epistola* « *Posteritati* », che è degli inizi del suo insegnamento torinese (*Annali dell'Ist. Sup. di Magistero* del Piemonte, 1929), a quello su *La leggenda di Laura* (Torino, L'Erma, 1934), alla sobria ma sostanziosissima monografia *Petrarca* (Roma, 1937: è la voce della Enciclopedia Italiana, riveduta e accresciuta). Sono di quegli anni parecchie edizioni annotate di classici italiani: ricordiamo l'*Arcadia* del Sannazaro (Torino, Utet, 1926, ristampata con l'aggiunta di altri testi quattrocenteschi nel 1952) e la *Vita* del Cellini (ivi, 1926). Di quest'ultima, la Casa Editrice si appresta ora ad allestire una ristampa, corredata di una noterella critica di altro studioso, che terrà presente in modo particolare il saggio del Carrara stesso: *Manierismo letterario in Benvenuto Cellini* (*Studi Romanzi*, vol. 19, 1928).

Un intero e cospicuo filone di studi del Carrara scaturì dall'insegnamento universitario torinese, fra il '30 e il '40: particolarmente notevole una serie di corsi sulla poesia narrativa del '400-500, che, rielaborati, formarono i volumi *Da Rolando a Morgante* e *I due Orlandi*, Torino, L'Erma, 1934-35; e diedero materia anche al saggio pubblicato negli *Annali della Scuola Normale Sup. di Pisa*, 1940: *Marganorre*; e ad altri lavori. In quegli studi il Carrara si atteneva al « metodo storico », inteso sopra tutto a indagare gli antecedenti letterari e culturali delle opere di poesia; ma sapeva pur guardare con comprensione e, a volte, con vigile simpatia, alle interpretazioni « estetiche », che erano di moda particolarmente intorno al '30; purché fossero condotte con impegno e schiettezza d'animo, senza presunzione e senza alteri disdegni metodologici. Lo facevano immune dal cadere nel dilettantismo erudito un suo nativo senso dell'arte e un fine intuito psicologico, ch'egli sapeva esercitare così sugli uomini vivi che gli erano intorno, scolari ed amici ed anche avversari, come sui grandi morti, i poeti che studiava ed amava. E dei grandi poeti anche gli piaceva lo studio degli « scartafacci », che oggi, condotto con più sottile filologia, è venuto in grande onore. Ricordo, tra l'altro, il saggio su *La « idea » del Filippo*, interessante contributo alfieriano (estratto da: *Glossa perenne*, Cuneo, 1929).

Il suo fine senso dell'arte e il suo spirito signorilmente arguto brillano particolarmente nelle numerose rassegne di studi letterari e storici ch'egli diede, tra il '20 e il '40, al *Giornale Storico*, alla *Ras-*

segna, alla *Nuova Rivista Storica*, a *La Cultura*. Un tema assai vasto e arduo egli affrontava, con serietà di meditazione, nella rassegna di cinquant'anni di studi su *L'età del Rinascimento*, che fa parte del volume miscellaneo dedicato dalla Società Filologica Romana a Vittorio Rossi (Firenze, Sansoni, 1937).

Altri vorrà forse dare, degli scritti di Enrico Carrara, una compiuta ed attenta bibliografia; e vorremmo che ciò fosse fatto da qualcuno dei suoi antichi scolari del Magistero torinese (parecchi sono ora insegnanti, colti ed esperti, nelle scuole medie di Torino e di altre città): per onorare degnamente la sua memoria, come non fu possibile fare negli anni difficili in cui egli dovette lasciare l'insegnamento per raggiunti limiti di età. Queste poche note valgano intanto a far testimonianza dell'affetto reverente di un suo discepolo ed amico, che ricorda in Enrico Carrara uno degli uomini più degni ch'egli abbia incontrati nella sua ormai lunga vita.

GIUSEPPE GUIDO FERRERO.

MARIO FUBINI, *Direttore responsabile.*

Tipografia VINCENZO BONA - TORINO (1958) (27719)

L'ALLEGRA FANTASIA DI LUIGI PULCI E IL RIFACIMENTO DELL' « ORLANDO ».

La chiara e consapevole letterarietà delle intenzioni di Luigi Pulci nello scrivere il *Morgante* risulta particolarmente evidente dopo uno studio attento della lingua e dello stile del poema, e ciò su un piano completo, che va dal lessico, alla sintassi, al ritmo (1). Tale evidenza è rafforzata e confermata dal confronto delle pagine pulciane con quelle dell'anonimo autore dell'*Orlando*, il cantare che ha fornito il modello e la intelaiatura dei primi 23 canti del *Morgante* (2). Chi intraprende il sondaggio critico parallelo dei due testi si trova di fronte a una delle più singolari operazioni letterarie della nostra storia poetica. Si trova di fronte cioè a un poeta che opera e crea avendo a base del proprio lavoro una narrazione già costruita, che egli considera come una trama di un tessuto definito nei suoi fili più grossi e sbozzati, da colorire e rabescare e ornare, una realtà rigida e povera da arricchire con gli aspetti della sua umanità, delle sue fantasie, ma soprat-

(1) La letterarietà della lingua e dello stile del Pulci è stata, in diversa misura, affermata dagli studiosi più recenti del *Morgante*. V. soprattutto: G. Getto: *Studio sul Morgante*, Milano-Como, Marzorati, 1944; G. Nencioni: *Fra grammatica e retorica. Un caso di polimorfia della lingua letteraria dal sec. XIII al XVI*, in « Atti e memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere ' La Colombaria ' », vol. XVIII, 1953, pp. 211-259, vol. XIX, 1954, pp. 137-269; F. Ageno: *Introduzione* a *L. P. Morgante*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1956.

(2) Saggi di raffronto fra l'*Orlando* e il *Morgante* sono stati condotti recentemente, con finezza e gusto critico, da G. Mariani, *Coscienza letteraria nel « Morgante »*, in « Convivium », 1956, pp. 303-320, 530-540. Egli veniva così a colmare una inspiegabile lacuna del suo libro precedente: *Il « Morgante » e i cantari trecenteschi*, Firenze, Le Monnier, 1953.

tutto del suo sapientissimo e gustosissimo gioco letterario. Egli interviene sulle parole, sui costrutti, sui versi del modello a giocarli, a travolgerli, a trarne il più colorito avvicendarsi di suoni freschi e inusitati (magari riecheggiandoli con le rime). Si tratta di un gioco non privo di pericoli, che potrebbero essere indicati nel passaggio dalla poesia alla compiaciuta e vuota bizzarria letteraria, secondo una direttrice che è stata interamente percorsa dal burchiellismo (1). Ma nel Pulci le cadute di gusto in questo senso sono assai rare e anche là dove il bisticcio appare come inutile gioco, è facile scorgere che ha un suo compito nel bizzarro e sorridente arazzo delle ottave che precedono e che seguono, a creare una suggestiva variazione o a dinamicizzare un tono troppo abbandonato.

Infatti sprizza sempre dalle pagine del *Morgante* — e di questo si sono accorti tutti i lettori — una continua e singolare vivacità, che si potrebbe anche chiamare riso (secondo la formula del Momigliano), ma un riso spoglio di ogni contenuto psicologico e ridotto ad allegria o piuttosto a dinamicità, come di una forza che travolge e sconvolge le parole adattandole al ritmo di una allegra e bizzarra fantasia. Si coglie in tutto lo svolgimento del racconto del Pulci questo singolare e nuovo ritmo che si compiace di iniziare una frase pienamente, per poi deviarla

---

(1) V. C. Segre, *Edonismo linguistico nel* '500, in questo « Giornale », 130, p. 161 e segg.; M. Marti, *Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante*, Pisa, Nistri-Lischi, 1953, p. 215 e segg. I rapporti tra il Pulci e la poesia giocosa burlesca e burchiellesca sono stati indicati da molti critici — primo fra tutti il De Sanctis. Non si tratta solamente di identità di temi (e c'è anche questo: ritornano infatti nel *Morgante* alcuni dei temi cari a quei poeti, come la parodia dell'amore cortese, la satira anticlericale, il tema birbantesco della taverna e del gioco, il vituperio ingiurioso, l'adagiarsi del pensiero nel proverbio e nell'apologo, e così via...), ma soprattutto ci troviamo di fronte a una uguale considerazione della parola come realtà da assaporare nella sua « novità e freschezza » (è questa un'espressione usata a proposito del Burchiello, il più tipico fra quei poeti, da M. Fubini, *Sulla poesia del Burchiello*, in *Studi sulla Letteratura del Rinascimento*, Firenze, Sansoni, 1947, pp. 13-40; la citaz. a p. 16).

all'improvviso in segmenti tortuosi, che si diverte nel sottendere a un racconto convenzionale e trito un fondo ritmico fatto di suoni duri e urtanti, o al contrario addensa attorno alle più serie e addirittura tragiche rappresentazioni un impertinente gioco di suoni facili e accomodanti, magari legati *a ripresa* come in una canzonetta da vagheggino. Si viene a creare nelle parole pulciane come uno spessore, una terza dimensione, tra il loro significato e il loro suono, che a volte è la manifestazione di un velo pudico e scherzoso calato sulla serietà fondamentale — come vuole il Flora (1), — ma più spesso è un consapevole contrapporre alla realtà delle cose la più libera realtà delle parole.

Di fronte a una cosiffatta poesia, è evidente che il lavoro del critico non può consistere nella ricerca di tonalità sentimentali o delle realizzazioni di stati d'animo in personaggi o in vasti episodi, bensì deve accontentarsi di una verifica e di un assaporamento minuti nell'ambito della ottava e della parola.

Il *Morgante* è un libro che si legge ad apertura di pagina, ma non nel senso che il lettore possa liberamente abbandonarsi alle cose narrate, ché anzi la lettura del poema prevede sempre una viva e vigilante attenzione, un continuo *aggiustamento di tiro*, come di un binoccolo che passando da una visione all'altra debba essere registrato nella sua lunghezza focale.

Proprio perché tali sono le caratteristiche della poesia del Pulci, può riuscire estremamente ricca di suggerimenti e osservazioni critiche una lettura che ponga a confronto i due testi, quello del poeta fiorentino e quello dell'anonimo autore del cantare di *Orlando*. È chiaro che uno studio di questo tipo non può pretendere di esaurire la multiforme poesia del Pulci: esso è solo un punto di vista, legittimo come tanti altri, che ci permette di verificare quanto fosse abile e complesso il gioco poetico dell'autore

(1) F. Flora, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 1952[7], vol. I, pp. 516-535.

quattrocentesco e quanto la sua mobilissima fantasia sapesse trasformare la povera aridità del modello.

***

Il cantare di *Orlando* non è molto diverso dagli altri cantari quattrocenteschi (1). Ed anche a proposito di esso, come di altre consimili produzioni, va sfatato il luogo comune che definisce la loro lingua prevalentemente *popolare*, se per *popolare* si intende quella lingua fresca benché rozza, povera nel suo insieme e tuttavia a volte compiaciuta delle proprie sonore novità, che domina sulla bocca del popolo, infiorandosi di proverbi, arguzie, espressioni immediatamente comunicative. La lingua dei cantari, di quelli quattrocenteschi soprattutto, è in modo predominante legata a una tradizione letteraria, una tradizione bassa e minore e in gran parte giullaresca, ma comunque a suo modo letteraria. Sue caratteristiche sono la scialba conservatività del linguaggio e la supina meccanicità delle espressioni assunte a formule e ripetute con monotonia. Gli ascoltatori che si affollavano intorno ai cantambanca di San Martino erano attratti da quelle narrazioni in cui le parole e le formule erano il segno di un'antica e tradizionale evasione verso orizzonti fiabeschi. Esse venivano accentate, colorite e rese smaglianti dai toni caricati o

(1) Esso fu scoperto dal Rajna, che ne diede notizia: v. P. Rajna, *La materia del « Morgante » in un ignoto poema cavalleresco del secolo XV*, in « Il Propugnatore », 1869, vol. 2°, parte 1ª, pp. 7-35, 220-252, 353-384. Il cantare fu poi pubblicato da uno studioso tedesco: « *Orlando* », *Die Vorlage zu Pulci's « Morgante »*, heraus. von J. Hübscher, Marburg, Elwert, 1886 (« Ausgaben und Abhandlungen... von E. Stengel », LX). La edizione dello Hübscher, pur meritevole, non è molto di più di una edizione diplomatica e noi la seguiremo qui lasciando le incertezze grafiche e metriche del manoscritto. Purtroppo il testo, così come ci è giunto, è molto malsicuro. Si tratta probabilmente di una redazione tarda, dopo che il testo si era trasmesso da un canterino all'altro. L'anonimo compilatore ha provveduto alla divisione in canti, alla redazione delle ottave di invocazione, ecc. Il manoscritto presenta inoltre molte lacune.

sommessi del canto del recitatore e rilevate dall'accompagnamento musicale. Era come un magico cerchio che si ripeteva da anni e in cui le parole contavano poco, e assai più contavano i fatti narrati, che si infittivano, si accumulavano costruendo sugli spunti dei brevi cantari trecenteschi dei cicli interi. Il canterino ricorreva a un patrimonio di contenuti — e al tempo stesso a un patrimonio di espressioni — già codificato da una tradizione che, affondando le radici nei poemi franco-veneti in lasse monorime, aveva ricostruito sull'ottava toscana le leggende carolinge e bretoni. Ma l'ottava, che pur offriva molti vantaggi, presentava anche degli ostacoli, e se alla difficoltà degli accenti potevano supplire il canto e la recitazione, non altrettanto facilmente il canterino poteva superare l'ostacolo della rima. Egli non tormentava però la sua povera fantasia alla ricerca di invenzioni e racconti che si adagiassero nel metro, dal metro suscitati; egli aveva piuttosto nel suo bagaglio tecnico di giullare un altro espediente a portata di mano: quello delle frasi riempitive, degli emistichi già formulati e buoni ad ogni uso, tutti uscenti in rime facili o tali da permettere una larga scelta di parole finali (1).

L'autore dell'*Orlando*, se anche non era un cantambanco di professione, pure si adagiò completamente e supinamente ai modi della tradizione canterina, innovandola di ben poco (2). Il suo lessico è molto cristallizzato e

---

(1) Buone osservazioni sulla lingua dei cantari nell'introduzione del Catalano alla sua edizione della *Spagna* (v.: *La « Spagna » — Poema cavalleresco del secolo XIV*, a cura di M. Catalano, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1939-40. V. vol. I, pp. 114-122 e passim), e anche in: F. A. Ugolini, *I cantari d'argomento classico*, Ginevra, Olschki, 1933, pp. 1-179, passim. Qualche notizia sulla lingua dell'*Orlando* in P. Rajna, *La materia*, cit., p. 353 e segg. Ma soprattutto v. V. Branca, *Il cantare trecentesco e il Boccaccio del Filostrato e del Teseida*, Firenze, Sansoni, 1936; e G. Mariani, *Il Morgante e i cantari*, cit.

(2) Le poche lodi tributate dal Rajna (P. Rajna, *La materia...*, cit., pp. 360-362), riguardano solo le sue capacità (non so fino a che punto tali) di manipolatore di leggende cavalleresche, di « inventore... di una tela assai ingegnosa ».

pieno di parole e formule abituali nei cantari. Alcuni termini sono francesismi di origine cavalleresca, altri provengono dalla letteratura popolare due e trecentesca, altri dalla letteratura culta dei primi secoli e da questa abbassati e sfilacciati nelle ripetizioni di poeti semicolti (1).

Carattere formulario ha il ricorrere degli epiteti convenzionali, con cui si appellano i vari personaggi — e non importa se cristiani o saracini, o magari cavalli o altre cose, né importa se essi si stanno dimostrando in quel momento ben diversi da come vengono qualificati (v. in *O.* [= *Orlando*], XIV, 22, 7, dove un traditore, di cui si è appena detto che è « fellone », viene subito dopo definito « cavalier felice »). Una donzella può essere: « bella », « sovrana », « magna », « reale », « gentile », « pregiata », « avenante », « verace », « humana », « cortese », « adorna », « veççosa », « sicura », « piacente », ecc... Un barone può essere: « nomato », « saggio », « aldace », « acorto », « sereno », « saputo », « franco », « adatto », « fino », « gradito », ecc... Il loro valore è grande, essi sono « di gran vaglia », « di nobile affare », « di nomea », « di gran balia », « di gran lavoro », « di gran veleno », oppure, con altra formula: « pieno di valimento », « pieno di leança »... E ancora: « mai non fu il più fiero barone », « mai non se vidde sì bella fantina »... A volte queste qualificazioni riempitive si accumulano in una sola ottava:

> Subito parla quel conte arguto,
> da cavallo si gittò, d'arme coperto,
> e lassò Rondello, quel cavallo menbruto.
>
> (*O.* III, 22, 3-6).

(1) Ecco un breve campionario del lessico dell'*Orlando*, fatto ad apertura di libro: « dimoro », « dimorança », « disio », « dolzore », « arditanza », « assembro », « magione », « afferante », « zambra », « ubrigagione », « visaggio », « coraggio », « rimeggio » (= rimedio), « paraggio » (= parità), « berçaglia », « travaglia », « sembraglia » (« mostrar sembraglia » = sembrare), « onta », « serra » (= stretta), « prescia » (= calca), « musorno » (= tristo, imbronciato), « musardo », « codardo », « disceduto », « proveduto », « rubesto », « mettersi in abandono » (= rivolgersi), « atare », « contastare », « addobbarsi », « adarsi », « procurare » (= badare), « broccare », « annoiare », « fornire » (= adempiere), ecc...

In genere la frase riempitiva si trova nel secondo emistichio del verso, e il ritmo è quello di un settenario più un pentasillabo, o viceversa, nettamente divisi dalla cesura e anche dal senso, per cui di solito i primi membretti del verso servono allo svolgersi del racconto, mentre i secondi sono al tutto superflui, collaborando nel dare il senso di noiosa cadenza che è proprio di queste ottave (1). In modo assai monotono e con formule cristallizzate sono introdotti i discorsi diretti: « parla con sapere assai », « inver di lui con tal guisa favella », « mosse questo detto », « rispondia a tal sermone », ecc... Ma è impossibile richiamare qui tutte le formule del cantare, veri puntelli su cui si stende il povero discorso del canterino: « udendo cotai convenenti », « a tai mestieri », « udendo quella mena », « per tale effecto », « per tal tinore », « al mio parere », « convien che », « pocho stando », « subitamente », « di botto », « a suo diletto », « di buon talento », « già non par », « ben è », ecc...

Su questa intelaiatura e su questo frasario obligato si svolge un discorso che non riesce a uscire dalla vaghezza e dalla approssimazione. L'autore non coglie mai il punto centrale della rappresentazione, ma gli gira attorno; le sue parole non sono mai incisive, ma indugiano nelle costruzioni perifrastiche e fraseologiche (2). Approssimazione che

---

(1) Molti emistichi riempitivi sono costituiti da frasi in cui il poeta si richiama al modello romanzesco: « sì com'io chioso », « secondo chella storia parla e dice », « chome el libro pone », ecc... Un'altra serie di queste formulette riempitive è costituita da espressioni avverbiali negative (« sanza alcun riparo », « sanza nulla dire »), che spesso ribadiscono nel 2° emistichio ciò che è stato affermato nel 1°: « con allegreçça sença doglia e pianti », « e via se n'andò e più non v'era ».

(2) Esempi: « far diceria », « far fuggita », « fare redita », « far da mormorire » (= mormorare), « prender partita », ecc... Lo stesso indugio nelle frasi in cui si esprime un concetto attraverso la negazione del suo contrario: « non si mostrò molle », « non fu lento », « non fu quel colpo tra gli altri lenj », ecc... Anche le iterazioni sinonimiche non hanno quasi mai lo scopo di ribadire enfaticamente il pensiero, nè quello di servire da ornamento retorico: in genere

è anche nei verbi (« andar al di sotto », che vale: cadere), nei sostantivi (« della porta il *foro* »), negli aggettivi (« avia la mente *dura* »), nelle espressioni (« ti faccio delle braccia croce », che vale: ti prego; « d'acqua chiara ciascun el suo corpo empia », che vale: tutti bevevano), ecc... La vaghezza e imprecisione di molte espressioni (« spandere le parole », « sentir morte », ecc...) si ritrova in certi vocaboli particolarmente cari e usati con una straordinaria ampiezza semantica. Tali sono gli aggettivi « arguto », « vano », « scorto » (che vale: aperto, manifesto, ecc...), « contumace » (che vale: prigioniero e anche, attraverso molte altre sfumature, tristo). Al contrario per indicare genericamente un luogo si ricorre a tutta una serie di vocaboli, il cui preciso valore semantico è però trascurato: « lito », « regione », « foce », « riva », « grotta », ecc...

Sugli schemi monotoni (1) il discorso si sviluppa in modo disordinato, le azioni si seguono alle azioni e si legano l'una all'altra paratatticamente:

> Quel fante gli diede quella scripta;
> e Malagigi assai si maraviglia;
> el suggello ne levò colla man ritta
> e di leggiarla tosto s'assottiglia;
> e poi silla stracciava e via la gitta.
>
> (*O.* XLII, 40, 1-5).

La paratassi potrebbe essere segno di uno spontaneo e facile adeguarsi del racconto alla semplicità e linearità dell'azione immaginata, alla leggerezza e speditezza dell'ispirazione. Così avviene a volte nei cantari trecenteschi,

---

esse sono soltanto un facile espediente per completare la misura del verso: « tormento crudo e rio », « traditori malvagj e felli », « monaci onesti e virtudiosi », ecc...

(1) Monotone sono le elencazioni:

> Primo barone che giunge amaççava,
> e 'l secondo e 'l terço non valse due ghiande.
>
> (*O.* V, 6, 4-5).
>
> primo che giugne facea doloroso,
> . . . . . .
> secondo e 'l terço fece doloroso.
>
> (*O.* XXIII, 17, 3, 5).

ma assai di rado nel nostro *Orlando*. Qui l'accumularsi dei fatti deriva da disordine e confusione di fantasia e produce un racconto che si svolge stentatamente. Lo stesso dovrà dirsi degli anacoluti, i più prodotti dall'uso di una costruzione formularia del tipo « Or chi vedessi... », lasciata a metà per descrivere l'oggetto anziché gli effetti della visione sullo spettatore:

> Or chi vedesse Alardo valoroso
> e' colpi che menava oltra misura;
> primo che giugne facea doloroso.
>
> (*O.* XXIII, 17, 1-3).

Analoghe a queste sono le ottave iniziate con un gerundio, come ad aprire un periodo abbastanza complesso nel suo svolgimento, e poi lasciato sospeso per seguire il solito discorso elementare e immediato:

> E dimorando in così facto stato
> ed ecchoti una schiera ivi arivare,...
>
> (*O.* XLI, 36, 5-6).

È impossibile esemplificare tutte le ottave in cui la costruzione sintattica dimostra chiaramente la incapacità del poeta popolare di adeguare la linea semplice del suo racconto a un discorso che si svolga con una certa ampiezza di respiro (1). La freschezza e la semplicità che si trovano nei cantari trecenteschi, o almeno in alcuni di essi, sono qui ridotte a pura e scheletrica e supina ripetizione.

---

(1) Basterà ricordare l'uso spesso incerto del « se » e del « che »:

> Per far vendetta del gran re Manbrino,
> che Rinaldo dié morte e fel tapino.
>
> (*O.* XIII, 5, 7-8).

> Or lassian i baron di gran posança,
> che ciaschedun di loro prende diletto,
> e ritorniamo...
>
> (*O.* XII, 18, 1-3).

Molti altri pronomi, congiunzioni, avverbi sono usati con poca disinvoltura. Si tenga però presente che alcune delle disastrose costruzioni citate possono risalire, più che all'autore dell'*Orlando*, alla trasmissione dei testi. Resta però che esse non sono la eccezione, bensì la norma nelle ottave del cantare.

I soli passi in cui l'espressione dell'*Orlando* pare un poco ravvivarsi e la lingua farsi più aderente al pensiero, sono là dove appare in atto l'opera di imborghesimento della letteratura cavalleresca che è caratteristica dei cantari toscani del Quattrocento (e che si ritrova parallelamente in altre composizioni di letteratura popolare, quali le *Sacre Rappresentazioni*). E infatti la grossolanità di alcuni elementi è la seconda caratteristica del nostro cantare, che si accosta e si mescola alla letterarietà, bassa e supina letterarietà, che è la caratteristica fin qui segnalata. Si possono a tal proposito ricordare le molte espressioni, anch'esse però spesso ridotte a rigide formule, in cui viene qualificato il valore dell'avversario nelle vanterie dei paladini, sul tipo di: « non è barone di cui io curi un ficho ». In genere il termine di paragone è scelto con grande libertà dal canterino e l'esigenza di assecondare ogni volta la rima stimola la sua fantasia a cercare un oggetto di poco valore: ma qui si vede proprio quanto fosse limitata la sua esperienza e i vocaboli sono scelti fra quelli designanti le cose più usuali, gli oggetti che cadono sempre sotto gli occhi: le monete, i frutti, le verdure: « un bisante », « uno ritondo », « una medaglia », « un sasso », « un bottone », « una briglia », « una scarpetta », « una scarpa cattiva », « un aguto », « due rotelle », « un pie' di toro », « tre cicale », « una paglia », « un fil di vena », « una foglia », « una pianta », « due ghiande », « un ficho », « una castagna », « un torso », « una lente », « un aglio », « un lupino », « una fava », « tre fave », « una frittella », ecc...

Anche nelle descrizioni dei duelli, dei colpi, delle cadute, il canterino sembra a volte riuscire a immagini che, se quasi mai nuove, pure non mancano di vivacità. Così le metafore ispirate dalla sveltezza e animosità dei cavalieri, prese costantemente dalla vita degli animali, hanno a volte vivezza di movimento: Rinaldo, velocissimo, « Com'un levieri al campo ritornava » (*O.* X, 26, 8), o « Chome sparviere dietro alla quaglia » (*O.* LIII, 25, 6); i paladini corrono a una battaglia così ratti, che « Ciaschedun parea che mettesse l'ale » (*O.* XXXVIII, 32, 8), e alla immagi-

nazione paurosa di un pagano essi appaiono come « lupi cervieri » o « leoni » o « dell'inferno... un dimone » (*O.* XVI, 31, 3). I guerrieri che corrono a scontrarsi sono così ferocemente animosi che « e' pareano duo fieri serpenti » (*O.* VI, 25, 6), e un gigante si slancia addosso ad Ulivieri: « a quisa di mastino o de fiero orso » (*O.* VII, 25, 7), e Rinaldo a sua volta si avventa — e l'immagine è grossolanamente espressiva: — « Cholla bava alla boccha com'un verro » (*O.* LVII, 20, 6). Per contrapposto le vittime dei colpi sono come: « un vile agnello », o come una « pernice » in preda al « falcone » (*O.* XLI, 38, 7). Qualche volta il paragone animalesco è più disteso e un gigante infuriato è assimilato al cinghiale braccato dai cacciatori e dai cani (*O.* XXXVIII, 13, 1-8), e Aldighieri che fa strage tra i pagani è come un lupo affamato fra le pecorelle (*O.* XLVI, 32, 1-4), e i pagani in fuga sono:

> Chome la pechorella c'a veduto
> il lupo, sença guardia del mastino,
> come si dança a suon di liuto,
> come a' sparvieri fugge l'uccellino,...
>
> (*O.* XLII, 30, 1-4).

Ma le metafore animalesche sono ripetute dal canterino noiosamente e con meccanica precisione; a volte sono addirittura dette a sproposito, sì da risultare goffe e ridicole, come là dove Antea che giunge armata sul campo viene paragonata a un leone:

> Bene asembrava un lione fuor di cattena.
>
> (*O.* XXXII, 9, 2).

Eppure questi paragoni animaleschi sono, insieme alle immagini che rimandano a cose di quotidiana esperienza, insieme a certi proverbi e a certe favolette, la chiara testimonianza che una profonda opera di imborghesimento era avvenuta nei cantari toscani. E se tutto ciò è stato più volte ascritto a merito del Pulci, si dovrà provvedere a un ridimensionamento dei rapporti e semmai al Pulci attribuire il merito assai più grande di avere innalzato a ope-

razione artistica e stilistica quella che era stata soltanto una spontanea riduzione dei personaggi e fatti eroici al breve respiro della esperienza borghese e quotidiana (1). A questo ambito rimandano anche certe macchie più volgari che sono presenti nel cantare e che si intrecciano al lessico più chiaramente tradizionale, come: « culminata », « cotenna », « stampita », « capparone », « scotella », « matta di porci », « arpioni », « legami per appiccare gli ulivi », « broda », ecc... E si aggiungano le voci relative a parti del corpo umano e agli atti più volgari di esso: « sanne », « pancia », « gallone », « curata », « reni », « sbaviglio », ecc... Anche fra i verbi ce ne sono alcuni più immediatamente espressivi e popolarescamente vivaci: « scoprire », « ghermire », « ghremire », « açaffare », « stracciare », « schiantare », « sprangare », « straginare », « spacciare », « ruffianare », « gavaççare », « schornarsi ». Tra questi ce n'è poi uno assai espressivo, che sembra quasi pulciano: « dinasare »:

E quel pagano, ch'era dinasato
(*O.* L, 38, 1).

Anche fra le immagini e le espressioni tradizionali se ne inserisce qualcuna più viva e popolaresca: « ismaltire gli facea le vivande » (*O.* II, 28, 3), e ancora: « donare i fructi

---

(1) In questo senso un certo aggiustamento di prospettive va compiuto anche rispetto alle conclusioni critiche dello *Studio* del Getto. Certi aspetti del *Morgante*, che egli mette in rilievo, il « succedersi aritmico dei giorni ai giorni » (Getto, *op. cit.*, p. 36), l'interesse per « oggetti belli e preziosi, stoffe e gioielli » (p. 47), e così via, si possono già trovare nel canterino (anche il Bigi, in una sua recensione al libro del Getto, aveva espresse alcune riserve sul valore attribuito agli oggetti preziosi nel mondo fantastico del Pulci: v. E. Bigi: in « Belfagor », 1947, p. 638). Infatti il canterino, dato il particolare ambiente a cui apparteneva e data la particolare qualità del pubblico a cui si rivolgeva, era portato a inserire nella sua narrazione avventure rapide e favolose, visioni di luoghi lontani, descrizioni di palazzi ricchissimi e di vesti preziose. Il Pulci ha risolto invece la ingenua meraviglia delle ottave popolari in più vaghi arabeschi, in ritmi ora accesi ora pacati, in motivi stilistici di gioco divertito.

dopo il mangiare », « donar la mancia », « fornie lo schotto », « armarsi a pennello », « a sexta », « fare un bel tratto », « usare dolce unguento », « giocar netto », « andar cercando battaglia col fiuto », ecc... E ancora si potrebbero ricordare le ingiurie: « briccone », « brigante », « cane », « codardo », « fellone », « folle », « gaglioffo », « ghiottone », « ladro », « malvagio », « matto », « meschino », « pazzo », « poltoniere », « poltrone », « ribaldo », « rubatore », « ruffiano », « sterpone », « traditore », « vassallo », « villano ». (Dove accanto a termini risalenti alla tradizione cavalleresca ce ne sono altri tratti da un linguaggio più volgare e popolaresco).

L'impressione generale dello stile e della lingua del canterino è un accostamento confuso di elementi diversi, che non può derivare da altro che da povertà di mezzi espressivi e di apporti culturali. Il mescolarsi di movimenti popolareschi e di tentativi di ambiziosa ripetizione dei motivi tradizionali dà come risultato l'inserimento di macchie volgari e popolaresche (spesso goffe e stentate) dentro a un contesto che è sciatta ripetizione di formule tradizionali. E ciò mentre l'autore ha una ben scarsa consapevolezza dei propri intenti e dei propri risultati.

***

Ben diversa è la posizione del Pulci. Il più vistoso intervento del poeta mediceo sul tessuto lessicale offertogli dal modello è stato quello di eliminare ogni genericità, di puntualizzare ogni espressione, di fissare ogni linea in una rappresentazione precisa e sicura.

Il Pulci talvolta, intervenendo sul piano grigio e uniforme del racconto popolare, si accontenta di provocare lievi increspature: *O.* V, 16, 7: « tutto quanto *torse* », M. *Morgante*, III, 16, 7: « tutto si *scontorse* »; *O.* XII, 40, 2: « *dischorrendo...* quel paese », *M.* VIII, 37, 1: « *trascorrendo...* », ecc... Altre volte il poeta quattrocentesco gioca sulle stesse parole del canterino per trarle a diverso significato: *O.* XI, 5: « Chol buon Rinaldo *s'acappeçça* » (cioè:

si trova, si riunisce », *M.* VI, 57, 5: « ogni cosa con lui *raccapezza* » (cioè: espone con ordine); *O.* XII, 22, 4: « Rinaldo... con sua *banda* » (cioè: brigata), *M.* VIII, 18, 6: « dove Rinaldo si trovi e in qual *banda* » (cioè: in qual luogo); *O.* IX, 22, 4: « A correre cominciò *di buona voglia* », *M.* V, 26, 3: « correr li facea *contra sua voglia* »; ecc... In altri casi egli inserisce una breve parola a sconvolgere il senso di una frase del modello: *O.* XII, 10, 1: « io il farò per certo », *M.* VIII, 9, 1: « io *nol* farò per certo »; *O.* XI, 3, 2: « *non* denno sapere », *M.* VI, 55, 2: « *ben* debbe sapere »; *O.* XI, 10, 2: « E Rinaldo *non sapea* la lor venuta », *M.* VI, 63, 2: « Rinaldo *imaginò* la lor venuta »; *O.* XII, 35, 1: « Al re Marsilio asai *male gliene pare* », *M.* VIII, 33, 6: « Marsilio della impresa il *confortava* »; ecc...

A volte invece il Pulci sostituisce un sostantivo per dare all'espressione una impronta più esotica o più precisa o più violentemente dialettale: *O.* XLIX, 31, 1: « *tempo* » (per: tempio), *M.* XXI, 102, 3: « *moschea* »; *O.* VI, 17, 1: « Io mi stavo in queste *parti* strane », *M.* III, 62, 1: « io mi posavo in queste *selve* strane »; *O.* XLVII, 37, 2: « *ventre* », *M.* XXI, 39, 3: « *trippa* »; *O.* XLVII, 40, 5: « *ventre* », *M.* XXI, 41, 6: « *bellico* »; *O.* LVII, 32, 7: « una *boce*... molto cruda », *M.* XXII, 182, 7: « un gran *mugghio* »; e gli esempi sarebbero innumerevoli. In certi casi poi il Pulci muta o introduce un aggettivo a meglio colorare, sia pure solo di striscio, le qualità degli uomini e delle cose: *O.* IX, 18, 7: « barba cannuta », *M.* V, 22, 7: « barba *arruffata* e canuta ».

Altra volta ancora il Pulci trasforma o sostituisce un verbo, così da dare a tutta la scena una più marcata e ironica dinamicità e una maggiore vivezza di rappresentazione: *O.* II, 22, 2: « Apunto nell'orecchio *l'a ferito* », *M.* I, 63, 2: « Appunto nell'orecchio *lo 'ncartava* »; *O.* II, 22, 4: « Subito *cadde* morto in su'n quel lito », *M.* I, 63, 4: « 'l cinghial giù morto *gambettava* »; *O.* III, 12, 5: « Il gran battaglio tosto *n'a a cavare* », *M.* II, 10, 5: « e *spiccane* un battaglio a tutta pruova »; *O.* IX, 7, 2: « Poi che *schifata* son da un pagano », *M.* V, 6, 2: « poiché *sprezzata*

son da quel villano »; *O.* X, 24, 4: « E di farlo impiccare tra se *ragiona* », *M.* VI, 39, 4: « e per Macon d'impiccarlo *giurava* »; *O.* XV, 38, 2: « el *gittò* alla pianura », *M.* X, 5, 2: « *trovò* la pianura »; *O.* XVII, 5, 2: « ... la dama *caschò* in terra », *M.* X, 37, 7: « *ritrovossi* in su l'erba la dama »; *O.* V, 7, 4: « aveva *rafigurato* (cioè: riconosciuto), *M.* III, 7, 3: « e' l'ha *scolpito* »; *O.* V, 19, 3: « rispondia *suspirando* », *M.* III, 19, 3: « gli rispose *sogghignando* »; *O.* VI, 1, 5: « il *prese* a quisa d'un mastino », *M.* III, 46, 5: « lo *ciuffòe* come un maschino »; *O.* VI, 1, 8: « Della carne ne *levò* più d'una spanna », *M.* III, 46, 8: « con bocca ne *spiccò* una spanna »; ecc... E anche qui potremmo portare un numero infinito di esempi.

Ma basta prendere in mano i due testi e raffrontarne qualche pagina per vedere con quale sapienza stilistica e con quale impegno puntiglioso il Pulci sapesse intervenire sulla povera parola del canterino per scolpirla, arrotondarla e colorirla. Ecco ad esempio la descrizione fatta dal poeta popolare di un intervento un po' troppo brusco di Morgante:

> Morgante, che odia tal tinore,
> alle caviglie quel guerier prendea
> e sì dicea: falso traditore.
> tu se' pur degno di far morte rea;
> morir voi fare il baron di valore?
> e nella fonte per força il mettea
> e tanto fermo sotto l'acqua il tenne,
> che al suo malgrado morire gli convenne.
>
> (*O.* IV, 8, 1-8).

Ed ecco la stessa scena nella ottava del Pulci:

> Quando Morgante vede il suo signore
> che si doleva e contro a Gano sbuffa,
> tanto gli venne sdegno e pietà al core,
> che per la gola il corrier tosto ciuffa
> (cioè quel che mandava il traditore),
> e nella fonte sott'acqua lo tuffa,
> calpesta e pigia, e per ira si sfoga,
> tanto che tutto lo 'nfranse ed affoga.
>
> (*M.* II, 46, 1-8).

Il Pulci ha saputo trasformare la piatta rappresentazione del modello in una scena vivacissima, proprio sostituendo i pallidi e generici verbi (« prendea », « mettea ») con altri assai più espressivi e freschi (« ciuffa », « tuffa »); anzi, ha risolto il comico verso finale dell'*Orlando* (un comico inconscio, si intende, ché « al suo malgrado » è formula abituale), in una girandola di verbi, aventi il compito di prolungare in forza sonora la dinamicità della scenetta (« calpesta », « pigia », « sfoga », « infranse », « affoga »).

Lo stesso risultato nella descrizione della lotta tra Rinaldo e un leone:

> Chome il gran leone Rinaldo vede,
> ferocemente inver di lui andava; ...
>
> il gran lione addosso gli correa,
> gli artigli nello schudo gli mettea.
> Rinaldo con Frusberta prestamente
> sopra le çampe un gran colpo menoe,
> e fu quel colpo sì forte e possente
> che amendue le çampe gli taglioe.
> Il gran lione, che molta pena sente,
> mughiando molto forte a terra andoe;
> il pro Rinaldo colla spada presta
> a quel fier leone tagliò la testa.
>
> (*O.* XLVII, 17, 1-2, 7-8, 18; 1-8).

Così l'*Orlando*. Si legga invece la descrizione nel *Morgante*:

> Questo lïon di terra un salto spicca,
> ed a Rinaldo si scagliava addosso
> e' fieri artigli nello scudo ficca;
> la bocca aperse e 'l capo un tratto ha scosso.
> Rinaldo un colpo alle zampe gli abbricca
> e tagliagli la carne e 'l nervo e l'osso;
> donde il lïon diè in terra della bocca;
> allor Rinaldo alla testa raccocca,
>
> e spiccò il capo dallo 'mbusto a questo,
> e morto si rimase in su la soglia.
>
> (*M.* XXI, 30, 1-8; 31, 1-2).

Anche qui gran parte della novità dell'ottava pulciana è affidata ai verbi, tutti potentemente espressivi, tutti rile-

vati nella loro sonorità dall'eco della rima e nella loro immediatezza dal tempo presente. Essi trasformano così la povera genericità del modello: « inver di lui andava », « un salto spicca »; « adosso gli correa », « si scagliava addosso »; « gli artigli... mettea », « e' fieri artigli... ficca »; « un colpo menoe », « un colpo... gli abbricca »; « tagliò la testa », « spiccò il capo » ecc...

E veramente se le frasi allusive, proverbiali, dialettali hanno un loro precipuo scopo di contribuire a rendere smagliante e bizzarro e contrastato — e spesso anche comico — l'arazzo designato dal Pulci (1) gran parte dell'effetto di inesausta dinamicità, di concretezza visiva, di festosa velocità che emana dalle ottave del *Morgante* è affidata ai verbi. Si pensi ai verbi usati per descrivere i sempre più iperbolici effetti del battaglio di Morgante: l'arma straordinaria di volta in volta viene: « sciorinata », « appiccata », « diguazzata », « girata a tondo », « spianata », « calata », « arrandellata », e così via con feracità inesauribile. Si aggiungano, come semplice esemplificazione, i verbi più volgari: « leccare », « vomitare », « succiare »; quelli onomatopeici: « borbottare », « rimbombare », « rabbuffare », « bisbigliare », « sbuffare », « schizzare »; quelli espressivi: « scoppiare », « svegliere », « balzare », « scoccare », « rappiccare », « ficcarsi », « digrignare », « sbucare », « assettare », « fracassare », « ammaccare », « intorbarsi », « guazzare », « sgretolare », « raccapricciarsi », « frappare », « scompiglia-

(1) Ogni frase, ogni verso offre al Pulci lo spunto per introdurre le immagini ardite e scherzose ed espressive del parlar fiorentino, da lui investigato con curiosa e compiaciuta insistenza: *O.* XLVII, 37, 4: « Di questa vita subito passava », *M.* XXI, 39, 6: « e bisognòe che trovassi la bara »; *O.* 1, 27, 6: « Il pagano si destò », *M.* I, 39, 6: « dal sonno si sferra »; *O.* XLIX, 32, 6: « Nel mal luogho la facea menare », *M.* XXI, 102, 8: « le metteva ove il buon vin si vende »; *O.* XLVII, 12, 6: « Molto s'alegra dentro nella mente », *M.* XXI, 28, 4: « e' gli pareva proprio andare a nozze »; *O.* VI, 3, 1: « Rinaldo fece vista non udire », *M.* III, 48, 1: « Rinaldo fece ' Albanese, messere ' »; *O.* LX, 18, 8: « Fuor dell'arcione il gittava in sul piano », *M.* XXII, 232, 6-7: « alzò le gambe e cadde a culo ignudo / quanto potea con ogni sua vergogna »; ecc...

re », « ciurmare », « galluzzare », « spulezzare »; quelli più sorprendenti: « arrancare » (che è il verbo comicissimo delle fughe di Gano traditore), « corneggiare » (detto della luna: « La luna appena corneggiava »: *M.* IV, 2, 5) (1).

Ben poco è rimasto della lingua del cantare nel *Morgante*, ad eccezione di una certa indeterminatezza di aggettivi (ma quante volte il Pulci sa rinfrescare anche gli aggettivi) e di certe formule (anche queste però quasi sempre adattate al nuovo ritmo: *M.* II, 62, 7: « se t'è in piacimento »; *M.* III, 11, 6: « mai non si vide armadura sì bella »; *M.* III, 18, 7: « sanz'altro dir »; *M.* III, 47, 8: « sanza fallo »; *M.* VI, 6, 2: « subitamente »; *M.* VI, 24, 8: « mai si vide i più belli e maggiori »).

La pretensiosa e pur ingenua curiosità dell'autore popolare per i vocaboli tecnici delle armi, degli strumenti, delle razze dei cavalli, da lui accumulati in ottave senza respiro si è trasformata nel continuo, avido, goloso avventurarsi del Pulci nelle zone più periferiche e appartate del lessico tecnico (2). Mentre il canterino si limita a voler meravigliare l'ascoltatore con l'elencazione di cose poco comuni, da lui raccolte in compilazioni e messe malamente assieme; il Pulci assapora la parola nella sua tecnica ristrettezza di uso e nella sua inusitatezza fonica, così da renderla più fresca e meno consunta all'orecchio. Ecco, ad esempio,

---

(1) Si ricordino anche certe serie verbali, che, pur non ignote del tutto ai cantari trecenteschi (v. G. Mariani, *Il Morgante e i cantari...*, cit., pp. 85-87), assumono nel Pulci una loro fonica novità e si orchestrano in un compiaciuto crescendo di suoni: *M.* VII, 49, 4: « tocca e ritocca e risuona e martella », *M.* XVIII, 16, 7: « e rompe ed urta e taglia e straccia e spezza ». Serie simili si ritrovano nei sonetti del Pulci e del Franco, ad esempio nel son. XLVII, del Franco, v. 13: « arranca, sbietta, spulezza, scalcagna » (L. Pulci - M. Franco, *Il « Libro dei sonetti »*, a c. di G. Dolci, Firenze, D. Alighieri, 1933).

(2) Il linguaggio tecnico del Pulci è stato studiato soprattutto dal Getto e dalla Ageno. Si vedano particolarmente gli studi della Ageno sui termini del linguaggio marinaresco, in « Lingua nostra », 1950, pp. 39-43, 1953, pp. 69-76 (ma si tenga presente che « albero », « antenna », « calamita », « galea », « galeotto », « timone », « vela », sono anche nell'*Orlando*).

come l'autore dell'*Orlando* descrive la festa di un convito ed elenca *partitamente* i vari strumenti:

> ... Molti stormenti quivi si sonava,
> ciaschun buon sonatore in quel luogho era...
>
> Trombe, tronbette, nacchare e bussoloni,
> arpe, chitarre, viuole e liuti,
> cornamuse, cornetti ed isveglioni,
> organi con rubecchi con frauti,
> salteri, baldossi con meççi cannoni,
> altri stormenti meççani e minuti,
> canti e balli n'aveva a reciso,
> quivi asembrava meçço paradiso.
>
> (*O.* XXXI, 25, 4-5; 26, 1-8).

L'elencazione è confusa, fatta di nomi su nomi, rimpolpata forse dal ricordo del giullare che ben conosceva l'ambiente dei musici che allietavano le corti del tempo. Nel *Morgante* la scena ha un più vasto e vario andamento. Anzitutto il Pulci non si lascia scappare l'occasione di descrivere bellamente il convito:

> Furno al convito le vivande tutte
> che si potevon dare in quel paese,
> con preziosi vin, confetti e frutte;
> furonvi tutte le dame cortese
> della città, né creder le più brutte;
> e sempre di sua man servì il marchese,
> massime Antea con molta riverenza,
> di coppa, di coltello e di credenzia.
>
> (*M.* XVI, 24, 1-8).

Dove al di sotto della sottile malizia pulciana, il ricordo va a felici espressioni di Folgòre da San Gimignano (1). Sullo sfondo poi della cortesia amabile e lieta si introduce l'allegra sinfonia dei suoni e dei balli:

> Fatto il convito, vennon molti suoni,
> acciò che meno il giorno lor rincresca:
> trombe e trombette, nacchere e busoni,

(1) « Qual più li piace, damigella o dama, abbiane molte che li sien da torno » (son. *A la domane*, vv. 3-4).

cembolo, staffa e cemmamelle in tresca,
corni, tambur, cornamuse e sveglioni
e molti altri stromenti alla moresca,
liuti e arpe e citare e salteri,
buffoni e giuochi e infiniti piaceri.

(*M.* XVI, 25, 1-8).

Il lieto e squillante gioco delle rime, il sonoro crescendo delle parole tecniche gustate nella loro preziosità (un crescendo che si esplica anche nel numero delle sillabe: « trombe e trombette... », « corni... cornamuse »), il vario rincorrersi delle lettere trillanti (la « t », la « r »), crea un effetto d'assieme tra i più gustosi. Il monotono disordine del modello viene inserito in un ritmo: le parole acquistano rilievo dalle pause, dalla musica dei suoni, dal gioco delle rime; la descrizione acquista respiro.

Accanto a quelli citati ci sono altri versi del cantare in cui si riscontra una certa curiosità per i termini tecnici; ma essi sono senza rilievo, persi nella confusa e grigia elencazione. Il Pulci invece li ha messi al centro della propria attenzione, li ha posti in rilievo con compiacimento. Egli ha ripreso alcuni vocaboli dell'*Orlando*, come « arco », « asta », « balestra », « barbuta », « bracciale », « brando », « cappello », « cimiero », « corazza », ecc...; ma vi ha aggiunto una più ampia e gustosa serie di nomi di armi e parti d'armature, come: « barbazzale », « berzo », « dardo », « giannetta », « gorgiera », « lamiere », « palvesi », « pennacchio », « rotelle », « saeppolo », « saetta », « scimitarra », « scoppietto », « spallaccio »; nomi di macchine guerresche, come: « bertesca », « bombarda », « falcone », « gatto », « grillo », « trabocchi ». Ancor più si è divertito il Pulci ad ampliare il lessico riguardante i colpi di spada o di altri oggetti contundenti: egli ha ripreso le « punte », i « punzoni », le « gotate » del modello, ma li ha accompagnati con tutta una serie di termini gustosissimi e a volte addirittura inediti: « tondi », « fendenti », « frugoni », « rovesci », « mandiritti », « manrivesci », « puccetti », « percosse », « picchiate », « bacchiate », « batacchiate », « dragate », « mazzate », « sorbe », « guanciate », « mostaccioni », « tentennate », « sergozzoni »,

« ruggioloni » (ma in *O.*: « russoloni »), « stramazzoni », « susorni » (1).

Il lessico del Pulci oscilla fra due limiti, rappresentati dalla compiaciuta ricerca della parola tecnica od esotica e dalla violenta macchia dialettale (2). Sotto sotto poi — come già hanno mostrato gli studi del Getto, del Nencioni, della Ageno — il poeta si è preoccupato di accompagnare questi tuffi nel lessico più tecnico o più espressivo con pennellate di linguaggio culto, latinismi, parole auliche, reminiscenze dantesche e petrarchesche, ecc...

Ne è derivato un « impasto » (l'espressione è del Getto), che fa pensare al bizzarro miscuglio del lessico burlesco e burchiellesco, fatto di parole latine, francesi, tedesche, volgari e auliche. Ma nel Pulci c'è tutta una più impegnata e raffinata considerazione di tale impasto come mezzo stilistico. Certo non poche sono le analogie fra la lingua del Pulci e quella dei poeti giocosi, dei burchielleschi, dei poemetti come il *Geta e Birria* o lo *Studio di Atene*, del *Pataffio*, dei novellieri, delle *Sacre rappresentazioni*, dei *Canti carnascialeschi*, ecc... (3). C'è in molti di questi

---

(1) V. soprattutto *M.* VII, 54, 1-3, XV, 33, 1-2, dove i colpi sono descritti in una serie compiaciuta e sapiente.

(2) Ecco, ad esempio, la ricca serie delle parole ingiuriose (la si confronti con quella assai più misera dell'*Orlando*, addietro citata): « adultero », « badalone », « babbione », « becco », « bestia », « bricone », « brigante », « cane », « codardo », « erro », « folle », « fornicatore », « furatore », « gaglioffo », « ghiottone », « ignocco », « impronto », « ladro », « lussurioso », « malfusso », « mascalzone », « matto », « mecco », « meschino », « pazzo », « poltoniere », « porco », « reo », « ribaldo », « rimbambito », « rinnegato », « rubatore », « ruffiano », « scelerato », « sconcio », « sfacciato », « strupatore », « svergognato », « traditore », « tristo », « villano ».

(3) Purtroppo non esistono spogli lessicali approfonditi della gran parte di questi testi, il che rende assai difficili le ricerche: comunque, pur non essendo scopo di questo studio il fare un'indagine lessicale che indichi con precisione le aree di scelta della lingua pulciana, posso dire che in brevi assaggi ho trovato numerose rispondenze nei testi citati di parole come: « agresto », « arlotto », « capannuccio », « ciantellino », « cotto », « cucco », « ghezzo », « acqualanfa », « macco », « lezzo », « lupo-menino », « miccio », « micca », « miccino », « mocci-

poeti una tendenza — che è anche pulciana, — di far delle parole un giocoso mondo autonomo, un allegro mondo di suoni da contrapporre al mondo spesso tragico delle cose. Ma solo nel Pulci questa tendenza acquista una sua giustificazione e un suo valore poetico, inserendosi in quell'allegria e in quel desiderio di dinamica vivacità che è il risultato dell'avventuroso sbizzarrirsi della fantasia del poeta (1). Si pensi, ad esempio, a certe scherzose amplificazioni ispirate dal ricco materiale delle espressioni proverbiali: il Pulci si concentra sulle parole, dimentico dei significati di cui le generazioni precedenti le hanno caricate, e le distorce ad accogliere le sue allegre variazioni. Così accade che a un certo punto l'espressione « tener l'invito del diciotto », espressione presa dal gioco dei dadi (2),

---

coni », « provano », « salimbacche », « santimonia », « scuccubrino », « zacchera », « caffetino », « rombazzo », « badalone », « pastinaca », « guazzo », « ceffo », « chiappe »; di verbi come: « nicchiare », « arrancare », « spulezzare », « colleppolarsi », « ciurmare », « galluzzare », « piluccare », « scuffiare », « ciuffare », « succiare », « cicalare »; di espressioni come: « far la barba di stoppa », « acconciar le cuoia », « giuntare al boccone come i ranocchi », « bussare a formica di sorbo », « dare al vento le calcagna », « cantar la solfa », « accettare lo invito », « far bao bao e pissi pissi », « alla barba », « guardare in cagnesco », « volgere largo ai canti », « guidare alla mazza », « dar la soia », « far billi billi », « fare ' Albanese, messere ' ».

(1) Dice bene il De Robertis: « Sono le parole... che ' menan la danza '. E tante volte fanno scena e spettacolo da sole » (D. De Robertis, *I piaceri del « Morgante »*, in *L'Approdo*, 1954, Luglio-Settembre, pp. 43-50. La citazione a pag. 45. E lo Spitzer, in polemica con lo Hall e a proposito del verso pulciano: « crai e poscrai e poscrigno e posquacchera », arriva a definire la poesia del Pulci, come espressione di una « Weltanschauung », « in which the world appeared as a pleasant labyrinth where words run riot » (L. Spitzer, *' Crai e poscrai o poscrilla e posquacchera ' again, or the Crisis in Modern Linguistics*, in *Italica*, 1947, pp. 154-169, la citaz. a p. 168.

(2) V. *M.* III, 71, 8, VII, 52, 3, e anche: Rustico Di Filippo: « vuol perder lo 'nvito » (son. XXIX, 8,) Burchiello: « un babbion, che rifiutò lo 'nvito » (son. « Un gioco d'Aliossi », v. 4, in *Sonetti del Burchiello, del Bellincioni e d'altri poeti fiorentini alla burchiellesca*, Londra, ma Livorno, 1757, p. 13), « tenesti lo 'nvito del diciotto » (son. « Nominativo cinque », v. 4, p. 9).

in cui rappresenta il punteggio massimo raggiungibile in una giocata venga scherzosamente modificata:

> Del diciannove ognun terrà lo 'nvito.
>
> (*M.* VI, 27, 2).

E fra altri esempi analoghi (1), si può citare quello degli effetti prodotti da un colpo di Rinaldo sulla mano di Gallerana:

> ... gli trovò con Frusberta la mano,
> e lo incanto gli fe' del mal del pino
> e dell'abete e del faggio e del leccio,
> e non vi venne poi sù il patereccio.
>
> (*M.* XXVII, 91, 5-8).

Qui il nome strano di una malattia (il « mal del pino ») ha colpito la fantasia del poeta, il quale ne è stato trascinato a creare una allegra variazione botanica, elencando altre piante e assaporandone il suono dei nomi.

***

Abbiamo visto come la confusione sintattica dell'*Orlando* sia indizio dell'impaccio del pensiero e della difficoltà di dare al racconto organizzazione e svolgimento. Nel *Morgante* la goffaggine e l'incertezza del canterino lascia il posto a un discorso che rispecchia sul piano linguistico la bizzarra sintassi della fantasia del poeta, piena di salti e rotture, di parentesi e commenti.

La paratassi è la condizione normale del raccontare del canterino, il quale aggiunge monotonamente una cosa all'altra, senza conoscere altri rapporti che quello del puro accostarsi e allinearsi dei concetti. Invano egli tenta a volte di complicare il suo discorso: il risultato in tal caso è quello di un goffo e confuso intrecciarsi di elementi che

---

(1) V.: *M.* XIX, 70, 7-8; XVIII, 129, 3-4; V, 40, 3-4; VIII, 74, 5-6; XVII, 117, 1-2. Vedi anche i bisticci come « E sbuffan beffe con ischerno e scorno » (*M.* XI, 96, 8), e ancora: *M.* XXIII, 47, 1-8.

non possono allinearsi su un piano qualsiasi di svolgimento. Il Pulci, oltre a mostrare di saper opportunamente complicare il suo discorso quando vuol trarlo a particolari effetti e di saper introdurre nel veloce tempo fondamentale brani dal tempo più pacato e sommesso, ricorre alla paratassi come alla costruzione che meglio sembra adattarsi alla mobilità della sua fantasia. Ma se nelle ottave del canterino la paratassi fa un effetto di noiosa tiritera, nel poema pulciano essa si costruisce secondo effetti di « crescendo » e di « accumulazione » che sono il vero « tempo fondamentale » del *Morgante* (le espressioni sono del Getto).

Si legga ad esempio l'ottava che si trova all'inizio dell'episodio del duello tra Orlando e Rinaldo, in cui sono riferite le parole di scusa proferite a Orlando dall'Amostante:

> L'amostante l'abbraccia umilemente,
> e quanto può del suo fallir si scusa;
> e se gli ha fatto oltraggio, che si pente;
> e 'l gran Soldan di ciò ne 'ncolpa e accusa;
> e che per far la pace il fe' vilmente,
> come per suo miglior talvolta s'usa,
> e lecito operare era ogni ingegno
> e tradimento, per salvar sé e 'l regno.
>
> (*M.* XV, 17, 1-8).

Nell'ottava tutta verbi, in uno straordinario tempo abbreviato, il pensiero si segue al pensiero: « e... e... e... e... », come a rendere le affannose scuse dell'Amostante, che invano cela sotto le considerazioni di saggezza spicciola e di machiavellismo (« come... s'usa », « e lecito... era ») quello che è il suo sentimento dominante: la paura.

Il fatto singolare è poi che questa ottava, dai tempi così affrettati, fa seguito ad un ampio e disteso discorso rivolto allo stesso Orlando dalla figlia dell'Amostante, Chiariella. Orlando infatti si trova imprigionato nella reggia dell'Amostante e Chiariella ha ottenuto di esserne la custode. A un certo punto arriva Rinaldo a sfidare il re e Chiariella sa trovare le giuste parole (i « motti ben cogitati e soavi »: *M.* XIII, 2, 2) per indurre il padre a opporre Orlando allo

sfidante. Essa poi si fa ambasciatrice della proposta presso il paladino. Nell'*Orlando* si tratta di una proposta elementare, fatta in tono commerciale: se tu fai questo, io ti darò quello:

> Dice, a corpo a corpo vol battaglia;
> settu vuogli esser questo campione,
> un cavallo ti darò coperto a maglia,
> mai non si cavalchò miglior ronçone; ...
>
> (*O.* XXVIII, 29, 1-4).

Il testo pulciano è molto diverso:

> — Se tu volessi per mio amore, Orlando,
> combatter con costui che vuol battaglia,
> questo servigio io lo verrò scultando
> nel cor per sempre, se Macon mi vaglia:
> io te ne priego, io mi ti raccomando.
> Un destrier ti darò coperto a maglia. —
>
> (*M.* XV, 14, 1-6).

Chiariella conosce le regole dell'oratoria suasiva ed inizia con una proposta condizionale: « Se tu volessi... ». Il premio maggiore di una tale azione non sarebbe un semplice cavallo, sarebbe qualcosa di meno e qualcosa di più: l'eterna riconoscenza della fanciulla. Ma forse ciò non è sufficiente a convincere Orlando e la donzella insiste: « io te ne priego, io mi ti raccomando ». Prima era una semplice proposta condizionale: nel giro di quattro versi è diventata una preghiera insistente. Solo a questo punto la dama ricorre a un'ulteriore risorsa: quella del dono del cavallo. Come si vede, il ritmo è calmo, insinuante, persuasivo e fa netto contrasto con quello del discorso dell'Amostante, fatto di scatti ansiosi e impauriti (1).

I due discorsi che abbiamo riferito sono altresì interessanti perché ci mostrano come il Pulci sappia ricorrere ai due diversi mezzi del discorso diretto e indiretto, a seconda

---

(1) Ci sono altre ottave nel *Morgante* particolarmente interessanti per la costruzione paratattica: *M.* X, 10; XIV, 21, 52; XIX, 16-19; XX, 4 (ottava questa in cui si raccontano otto successive azioni compiute da tre personaggi diversi), XXI, 51 (ottava che ne riassume tre del cantare), XXII, 201; XXIII, 27, ecc...

delle esigenze del momento. Va infatti precisato che la ripetutamente lodata tendenza del Pulci a introdurre il discorso diretto risponde sì a un reale carattere del suo linguaggio, ma non vi corrisponde totalmente. Il Pulci è poeta amante della continua e bizzarra variazione e non mancano nel dominante ricorrere del discorso diretto momenti di diversa narrazione, in cui le parole dei personaggi vengono riferite in un veloce trascorrere di frasette collegate paratatticamente. È piuttosto una tendenza del poeta popolare quella di introdurre continuamente e metodicamente a parlare i suoi personaggi secondo una ingenua teatralizzazione del racconto: la parola passa con monotona alternanza dall'uno all'altro cavaliere, dall'una all'altra donzella. Quanto al risultato, il ripetersi delle lunghe formule di introduzione al discorso, l'indugiare dei parlatori in espressioni di cortesia che sono tutt'altro che del « parlato », anziché conferire vivezza al racconto confermano nel lettore l'impressione di meccanicità dell'insieme (1).

Ecco un esempio di discorso diretto presente nell'*Orlando* e trasformato in discorso indiretto dal Pulci: Rinaldo parla a Carlo:

> In cotal quisa al possente Carlone
> con riverentia mosse tal sermone:
> e se vi fusse im piacere, magno imperieri,
> a vedere la mia donna a Monte Albano
> andar vorrei molto volentieri.
> A Rinaldo rispuose Carlo humano:
> Contento sono ché so che n'ai mestieri, ...
>
> (*O.* XVII, 20, 7-8; 21, 1-5).

E prosegue consigliandogli di portarsi dietro uno scudiero e dandogli la benedizione. Il canterino cerca di riprodurre — ma quanto goffamente! — la scena cortese e cerimoniosa della richiesta di Rinaldo e della concessione di Carlo. Il

---

(1) In genere le formule di avvio al discorso diretto sono state sciolte, sveltite e variate dal Pulci; ne è rimasta però qualcuna: *M.* VI, 66, 4: « verso la dama in tal modo favella »; *M.* VIII, 47, 1: « e raccontò la cosa in tal maniera ».

Pulci ha risolto tutta la scenetta in un più rapido e sbrigativo racconto, eliminando entrambi i discorsi diretti:

> Poi ch'alcun giorno insieme riposârsi,
> dicea Rinaldo un giorno a Carlo Mano
> ch'avea pur voglia da lui accomiatarsi
> e ritornare insino a Montalbano
> e qualche dì colla sua sposa starsi.
>
> (*M.* X, 75, 1-5).

Rapidissimo discorso, fatto di brevi frasi collegate paratatticamente, che apre appena uno spiraglio sulla vita familiare e borghese del paladino. Ma la risposta di Carlo è ancor più breve:

> Carlo contento gli toccò la mano.
>
> (*M.* X, 75, 6). (1)

Resta però il fatto che il discorso diretto è dominante nel *Morgante*: anzi, più che il discorso diretto è il « tono parlato », il « tono della conversazione », che ricorre più comunemente nel poema; una conversazione animata e vociante, in cui la parola rimbalza dall'uno all'altro interlocutore, o addirittura i discorsi si sovrappongono e si intrecciano, come in una « ciacolante » scenetta goldoniana. Ecco un esempio: il canterino rappresenta il ritorno di Copardo alla reggia del padre:

> ... Ell'Omostante vedendol venire
> ver lui parlò cotal convenente:
> come tornasti, gentile campione?
> Ed e' rispuose con gentil ragione:
> quel gran signore per la sua ghagliardia
> già non mi fece niente guardare,
> di ciò stanotte mi son messo per via,
> ancor non credo sappi tale affare.

---

(1) Un altro esempio è in una lettera di Gano riferita direttamente nell'*Orlando* e indirettamente nel *Morgante*: *O.* XLII, 37 = *M.* XX, 3; e se ne potrebbero citare altri: *O.* XIX, 35-36 = *M.* XI, 16; *O.* XXVI, 7 = *M.* XIII, 51; *O.* XXX, 34 = *M.* XV, 92; *O.* XXVIII, 22-24 = *M.* XV, 6-9.

E l'Omostante disse: pro te fia,
però che tosto t'arebbe facto impiccare.
(*O.* XXX, 3, 5-8, 4, 1-6).

Più che un padre preoccupato e un figlio furbescamente impostore (poiché Copardo ha fatto ogni cosa d'accordo con Rinaldo), qui parlano due personaggi generici che si stemperano in lunghezze cerimoniose. Ma ecco la scenetta rapidamente schizzata dal Pulci:

L'amostante dicea: — Chi t'ha mandato? —
Copardo disse: — Da me son fuggito. —
Rispose l'amostante: — Tu hai fallato; —
poi disse: — Forse è pur miglior partito;
che non t'avessi un giorno là impiccato! —
(*M.* XV, 63, 1-5).

Il gusto del Pulci per il discorso colloquiale è provato da un continuo, fitto ricorrere di discorsi simili, spesso rapidissimi (v. *M.* XXI, 57; XXIII, 32, ecc...; e v. questo colloquio tra Morgante e Margutte: « Disse Morgante: — Piglia del fien secco; / vienne qua meco. — E Margutte disse: — Ecco —»: *M.* XVIII, 192, 7-8).

Non solo: la ricerca di variazioni spinge il Pulci a tentare effetti ancora più complicati: a volte i piani del discorso si confondono e intrecciano creando quasi una stereofonia di parole, alcune dette ad alta voce, altre più sommessamente. Ecco ad esempio un discorsetto del Soldano dopo che Gano l'ha consigliato di inviare Rinaldo a combattere contro il Veglio della Montagna. Nell'*Orlando* non c'è alcuna complicazione: il Soldano,

. . . . . intese tal lattino
e disse alla sua figlia, che vi vada.
(*O.* XXXV, 3, 6-7).

Nel *Morgante* la scenetta si arricchisce:

Era il soldano uom molto scozzonato,
e 'ntese ben che lo manda alla mazza,
e fra sé disse: « Ecco uom scelerato!
Ecco ben traditor di fine razza! »
Rispose: — Io lodo quel c'hai consigliato:

ogn'altra cosa sare' forse pazza; —
e la sua figlia confortò ch'andassi
al suo Rinaldo, e questo domandassi.

(*M.* XVII, 9, 1-8).

L'ottava impegnerebbe duramente il più abile « recitatore », il quale dovrebbe fare sentire i diversi piani del discorso: quello delle parole dette fra sé, quello del discorso diretto, quello del discorso indiretto (e si noti quel: « confortò ch'andassi », in cui c'è tutta la grossolana furbizia del Soldano), quello dell'intervento malizioso del Pulci (« Era il Soldano uom molto scozzonato »), quello della presenza appena percettibile di Gano (altri esempi: *M.* I, 11-12; XVII, 30-31, ecc...).

Del resto in tutte le ottave pulciane c'è un continuo intersecarsi di piani, per cui il tono narrativo e oggettivo si apre continuamente, autodistruggendosi, in ampie digressioni parlate dall'autore, in richiami ammiccanti alle ragioni esposte dai personaggi, in improvvisi scambi tra narratore e personaggio, in momenti di sommesso commento del poeta, in cui egli si rivolge al lettore come a trascinarlo in quel familiare scambio di impressioni e osservazioni. Numerosissimi sono, a questo proposito, gli esempi di versi introdotti da un « non domandar » (*M.* II, 15, 8; IV, 28, 8, VI, 42, 1, 58, 8, VII, 24, 7, ecc...), con cui l'autore si rivolge improvvisamente al lettore (non si dimentichi poi che — secondo una testimonianza non certa, ma che d'altra parte non c'è motivo di rifiutare — il Pulci leggeva il suo poema alla tavola del Magnifico: ciò spiega forse questi frequenti accenni alla « presenza » del poeta e del lettore come « spettatori » delle vicende narrate). E accanto agli esempi di « non domandar », si potrebbero ricordare altre frasi analoghe: « né creder che... » (*M.* XVI, 24, 5), « dé' pensar... » (*M.* XIX, 133, 2), « vedi se... » (*M.* XI, 118, 8), « guarda... » (*M.* XI, 101, 1), « guarda se... » (*M.* XVI, 45, 8), ecc...; e ancora le molte espressioni che attestano di una continua immediatezza visiva della descrizione: « e non par che... » (*M.* VIII, 28, 4), « parve che... » (*M.* XIII, 10, 3),

« parea... » (*M.* XXII, 111, 7), « era a veder... » (*M.* XI, 87, 1), « E' si vedea... » (*M.* XI, 105, 1), « si vedean... » (*M.* XIV, 46, 8), ecc... (1).

È evidente che se tale è l'aspetto dello svolgimento del discorso pulciano, la sua sintassi non può essere che un continuo e variopinto specchio di tale sottile intrecciarsi di piani: e sarà una sintassi spezzata, solo di rado (e con sicuri intenti letterari) rotonda e ampia, più comunemente fatta di frasi brevi, di leggere e fitte complicazioni, di abili inversioni, di improvvisi passaggi da un periodare indicativo a uno dubitativo od ottativo, di discorsi iniziati e poi bruscamente interrotti e, soprattutto, di un puntiglioso voluto adattamento al tono del discorso familiare e colloquiale con gli anacoluti, gli asindeti, le costruzioni a senso, i pleonasmi, le coordinazioni non canoniche e tutte le libertà proprie di un tale discorso. E se non mancano qua e là alcune cadute di gusto e periodi in cui il poeta compone con troppa passiva aderenza al modello, tuttavia sono innumerevoli gli esempi di costrutti che sono solo apparentemente trascurati e che celano riposte intenzioni espressive, con un fresco adeguarsi della sintassi alla libera creazione della fantasia.

Specchio della mobilità dell'attenzione posta dal Pulci ai vari piani della sua descrizione è il veloce cambiamento

---

(1) All'arricchimento dei piani narrativi collaborano anche tutte le parentesi introdotte dal poeta a commento del racconto e i suoi riferimenti bonari alla realtà abituale: « come è usanza » (*M.* V, 61, 2), « come colui... » (VIII, 16, 5), « così avvien chi... » (VII, 47, 5), « così interviene... » (IX, 22, 6), « sì com'egli è... costume... » (XII, 44, 2), ecc..., e ancora certe altre frasi di commento più celato, affidato a una congiunzione come « anzi » che corregge, caricandoli burlescamente, i dati prima enunciati in modo piano (*M.* II, 67, 7; III, 17, 6-8; IV, 50, 8; VI, 42, 4; ecc...). Tale costruzione acquista un particolare valore all'inizio dell'ottava:

> E Manfredon ne va poco contento;
> anzi chiamava morte ad ogni passo.
>
> (*M.* VIII, 1, 8, 2, 1).

dei tempi verbali (1). Ne abbiamo un esempio nella descrizione del duello tra Rinaldo e Salicorno. Nell'*Orlando* il racconto è lungo e particolareggiato: i due guerrieri si sfidano scambiandosi altere parole, poi si corrono addosso:

> E vannosi a ferire di maltalento,
> due gravi colpi e forti si donaro,
> non fu tempesta né balen con vento
> over balestro traesse per riparo,
> come le lancie en troncon più di cento
> subitamente amendue si speççaro;
> e Baiardo correva oltra el dovere,
> e molta gente stava per vedere.
>
> Ritornano al campo e duo baroni,
> i quali avevano le lancie speççate.
> El conte Orlando, fiore delli campioni,
> ordinò che due lancie sien recate;
> e ferri erono puliti a tai sermoni,
> le lancie grosse, lunghe e smisurate;
> e disfidaronsi la seconda volta;
> gran gente per vedere era racolta.
>
> (*O.* XLII, 18, 19).

La rappresentazione è quella abituale nel canterino, fatta di formule convenzionali (« vannosi a ferire di maltalento », « correva oltra el dovere »), e di frasette riempitive (« fiore delli campioni », « a tai sermoni »). Convenzionali sono anche i paragoni del baleno e del balestro. Una certa novità c'è nella visione della folla stupita (e si tenga presente che il combattimento avviene di notte, a lume di torcia), ma perde vigore nella ripetizione (« e molta gente stava per vedere », « Gran gente per vedere era racolta »).

Il Pulci ha riassunto i lunghi convenevoli dell'*Orlando* in pochi versi:

---

(1) Il continuo cambiamento dei tempi verbali è la situazione normale della sintassi pulciana. Esso trova luogo a volte nell'ambito di un solo verso: « Vegurto grida, e Morgante gridava » (*M.* X, 149, 7), « corsegli addosso e tempestava e morde » (*M.* XIII, 63, 4): che è passaggio rapidissimo dal perfetto all'imperfetto al presente, come di un progressivo avvicinamento — una « carrellata » — alla scena vista nella sua immediatezza.

Pur con Rinaldo domandò battaglia;
Rinaldo disse del campo pigliasse;
e par con gran furor l'un l'altro assaglia;
sùbito furno le lor lance basse.

(*M.* XVIII, 99, 1-4).

Il procedere è quasi telegrafico: ogni verso rappresenta una fase dell'azione e i versi sono accostati l'uno all'altro (opportunamente la Ageno ha posto il punto e virgola alla fine di ogni verso, per indicare la rottura sintattica dell'ottava): l'unico legame è la rima, che ha una forte consistenza, creando attorno ai preparativi del duello un alone di clangori stridenti. Il gioco dei verbi, che nel canterino era lasciato al caso e alle esigenze del metro, qui ha una sua coerenza: dopo i due verbi al passato, si ha al terzo verso un improvviso passaggio al presente, che segna l'immissione nell'azione vera e propria, e si accompagna alla costruzione cara al Pulci: « par... », nel dare un tocco di immediatezza visiva alle parole. Ed ecco un altro improvviso passaggio di tempo: ora domina l'imperfetto, mentre il poeta amplia l'accenno del cantare alla « gran gente » e rappresenta l'impeto dei guerrieri nello specchio degli occhi spauriti degli spettatori:

Era a veder la pagana canaglia,
che si pensorno il mondo rovinasse,
quando Rinaldo s'accosta al gigante,
perché e' tremava e la terra e le piante.

(*M.* XVIII, 99, 5-8).

La sintassi è terremotata: i soggetti cambiano continuamente, i verbi sono sconcordati; ma l'insieme è molto espressivo e l'immagine della terra e delle piante che tremano per effetto dell'animosità e velocità dei cavalieri ha una sua grandiosità suggestiva. Il racconto prosegue:

E Salicorno la lancia spezzava;
così Rinaldo; e' lor destrier passorno,
e quasi il colpo di lor s'agguagliava;
sì che di nuovo due lance pigliorno
e l'uno inverso l'altro ritornava ...

(*M.* XVIII, 100, 1-5).

Anche qui il Pulci scarnisce al massimo il racconto, riassumendo quanto narrato dal poeta popolare, e buttando giù a rapido tratteggio le varie e contrastanti azioni dei due guerrieri. Il ritmo che ne risulta è rapido e saltellante; i tempi giocano sull'alternanza perfetto-imperfetto; l'ottava tira via rapidamente; la sintassi non conosce l'intrecciarsi delle frasi e domina la paratassi.

Entriamo nel vivo del duello: il canterino prosegue col tono abituale:

> E due colpi si donarono e guerieri,
> che ben fuor colpi fuor d'ogni misura;
> ferì 'l pagano Rinaldo nel cimieri,
> che non era alaciato per ventura,
> quel cimieri si voltolò per lo sentieri;
> Rinaldo lo ferì colla lancia dura
> per tal virtù che sopra la testiera, (*Hübscher*: « destiera ? »)
> che rovescio andò sopra alla groppa altiera.
>
> (*O.* XLII, 20, 1-8).

Il racconto del canterino si articola in frasi distinte: due colpi di gran forza, il colpo del pagano (3 versi), il colpo di Rinaldo (3 versi). Le espressioni sono ancora convenzionali (« fuor d'ogni misura », « per tal virtù »). L'aggettivazione è scarsa e generica: « lancia dura », « groppa altiera ». L'andamento è piatto e monotono.

La fantasia del Pulci, invece, si accende al solo accenno ai colpi:

> trovò Rinaldo al cimier Salicorno
> e con quel colpo dilacciò l'elmetto
> e 'l suo pennacchio gli spiccò di netto.
>
> Rinaldo nello scudo pose a lui
> un colpo, ch'egli arebbe traboccato
> se fussin tutti insieme i frate' sui,
> e 'n sulla groppa a l'alfana è cascato.
>
> (*M.* XVIII, 100, 6-8; 101, 1-4).

Le immagini si fanno precise ed espressive (« dilacciò l'elmetto », « il suo pennacchio gli spiccò di netto »), e addirittura iperboliche (« se fussin tutti insieme i frate' sui »). L'elementarità e il parallelismo ritmico e sintattico si

rompono: « pose a lui / un colpo », ove l'*enjambement* isola all'inizio del verso la parola « colpo », che suona martellata.

Il poeta popolare, a questo punto, sembra sinceramente colpito dalla sua stessa figurazione della potenza di Salicorno:

> Pur si levava con molta faticha
> e' piedi nelle staffe rimettea,
> a Macchometto con due man la ficha
> per dispetto el gigante gli facea;
> e poi si volse con mente nimicha
> al pro Rinaldo di tanta nomea
> diccendo: Settu campi questo giorno,
> a l'isola già mai più non ritorno.
>
> (*O.* XLII, 21, 1-8).

L'immagine dell'ingiuria volgare è nella tradizione (1), ciononostante ha qui un suo tono violento che non spiace in un poeta solitamente così piatto e abbandonato. Del resto, anche qui il canterino si perde in una delle solite lunghe formule di introduzione al discorso diretto, piena di zeppe: « con mente nimicha », « di tanta nomea ».

Il Pulci, invece, introduce con forte immediatezza le parole gridate dal gigante (cfr. *O.*: « dicendo », *M.* « gridava »):

> Gridava Salicorno: — Mai non fui
> a questo modo più vituperato.
> O Macometto, becco can ribaldo,
> tu hai pagato la balia a Rinaldo;
>
> credo che tu t'intenda co' cristiani! —
> E 'l me' che può sopra l'arcion si rizza,
> e prese il mazzafrusto con due mani;
> verso Rinaldo va con molta stizza
> gridando: — Tu n'andrai con gli altri cani,
> se questa mazza di man non ischizza;

(1) V. Dante, *Inferno*, XXV, 2-3; Meo De' Tolomei, *Caribetto*, XIX, 148 (in *Rimatori comico-realistici* ed. Vitale, Torino, Utet, 1954, vol. 2°, p. 58). Ma v. anche Lombardi-Lotti, in *Lingua nostra*, settembre 1953, pp. 63-64, che porta esempi dagli Statuti di Prato e di Borgo a Mozzano, in cui si proibisce a chiunque di compiere tali atti.

chè se tu campi da me questa notte,
non tornerò mai più nelle mie grotte ...

(*M.* XVIII, 101, 5-8, 102, 1-8).

Le parole del gigante si iniziano con tre monosillabi urlati: « Mai non fui », e proseguono in forte crescendo: le ingiurie si accumulano dietro al nome di Macometto, e il violento discorso trabocca nell'ottava successiva. Il Pulci non riprende l'ingiuria volgare del cantare, ma si dilunga in motivi sonoramente blasfematori. Le rime difficili e stridenti: « -izza », « -otte » (e vedi la sonorità dell'incontro di consonanza: « mazza » + « ischizza »), sottolineano l'espressività e l'immediata freschezza dei verbi al presente « si rizza », « ischizza ».

Ed eccoci all'assalto iroso del pagano. Il canterino, al solito, diluisce la rappresentazione in un « solvente » allungato, quale è il suo narrare monotono e condotto su un canovaccio di frasi convenzionali (cfr. ottave 22-24). Il gigante « strigne la grande spada », colpisce Rinaldo e, se non fosse per la buona armatura del paladino, lo ucciderebbe:

Per lo gran colpo Rinaldo si torcea
e quasimente del caval cadea.

(*O.* XLII, 22, 7-8).

E qui il canterino si lascia andare a una serie di paragoni: come l'albero che vien scalzato dalla scure ondeggia paurosamente alla sommità, come il fiero drago ferito « mena la coda e tutto si frastaglia », così Rinaldo

. . . . . si deguïçça;
la gran pena gli abonda colla stiçça.

(*O.* XLII, 23, 7-8).

Il Pulci invece prosegue nel suo tono velocemente narrativo, inizia l'ottava con una « e » congiunzionale, e prosegue a versi staccati, legando un'azione all'altra colla semplice paratassi:

e d'una punta gli détte nel fianco,
che gli fe' rimbalzar l'elmetto in testa;

e benché fussi il paladin sì franco,
per la percossa ebbe tanta molesta,
che poco men che non si venne manco,
e non volea la seconda richiesta;
e Frusberta di man gli era caduta,
se non che la catena l'ha tenuta,

e l'elmetto pel colpo gli era uscito.

(*M.* XVIII, 103, 1-8, 104, 1).

Il Pulci qui si diverte alle spalle di Rinaldo, trasformando il feroce paladino di prima in fantoccio dalle mosse burattinesche (« d'una punta gli détte nel fianco, / che gli fe' rimbalzar l'elmetto in testa »); e tutto l'insieme non è privo di una voluta malizia (vedi la frase scherzosa: « e non volea la seconda richiesta »).

Segue una scena in cui Salicorno cerca di approfittare del fatto che Rinaldo è senz'elmo per finirlo, ma Orlando si oppone ed Ulivieri gli riallaccia l'elmetto. Nel *Morgante* la scenetta è raccontata con vivezza e con una certa malizia, poi che non è tenuto nascosto il dubbio che l'intervento di Orlando sia giustificato solo dal desiderio di salvare Rinaldo tramortito. Anche Salicorno viene lentamente abbassato dal livello di feroce gagliardia su cui era posto all'inizio dell'episodio: il Pulci infatti introduce a questo punto (con una bella variazione rispetto al modello) un discorsetto detto sottovoce dal gigante, il quale pensa sia bene evitare di scontrarsi con Durlindana. Alla figura del gigante minaccioso quale Salicorno è dipinto dal canterino, si viene così a contrapporre quella assai più grottesca del pagano che si è già pentito di « aver messo le mani in pasta ».

Ed ecco si giunge alla conclusione dello scontro:

Rinaldo per vergognia e per dispecto
al gigante mena con turbata faccia
dicendo: Chiama lo dio Malchometto
e da me di difendarti ti procaccia;
ché questa volta non giocherai netto.
La spada strigne e suo denti disserra,
un fiero colpo a l'elmo gli martella.

(*O.* XLII, 26, 2-8).

Anche qui il discorso di Rinaldo è detto col tono diluito che è normale nel cantare ed è solo ravvivato dall'espressione, sia pur non nuova, ma vivace: « questa volta non giocherai netto ». Segue il paragone tradizionale dell'elmo che suona come campana e la descrizione dell'orrenda ferita del gigante (con il paragone altrettanto tradizionale del sarto):

> Non altrimenti il suono della campana,
> quando el'è rotta el battaglio martella,
> così rimbomba Frusberta sovrana,
> l'elmo gli speçça colla cuffia bella;
> già non fu colpo di forteçça vana
> e partì l'osso e anchor le cervella,
> sì come a sesta tagliano e buon sarti,
> del capo e della ghola fe due parti.
>
> (*O.* XLII, 27, 1-8).

Nel Pulci è tutto un crescendo di espressioni serrate che accompagnano il travolgente impeto di Rinaldo:

> Quando Rinaldo a queste cose bada,
> per la vergogna il cuor se gli conquide;
> e ripigliato alquanto di vigore,
> verso il pagano andò con gran furore;
>
> rizzossi in sulle staffe, e'l brando strinse,
> e Salicorno trovò in sul cappello;
> e fu tanta la rabbia che lo vinse.
> che lo tagliò come il latte il coltello:
> non domandar quanto sdegno il sospinse;
> e spezza il teschio duro e poi il cervello
> e 'l collo e 'l petto, e fecene due parti
> che così a punto non tagliano i sarti.
>
> (*M.* XVIII, 105, 5-8; 106, 1-8).

I verbi sono precisi e incisivi: « rizzossi », « trovò » (che è però lievemente scherzoso), « tagliò », « sospinse », « spezza ». Le rime sono difficili ed espressive. Le immagini sono ardite (« lo tagliò come il latte il coltello »). Assai significativo è anche l'improvviso ricorso al presente storico dopo una serie martellata di passati: « spezza » introduce all'elencazione delle membra sfracellate, che si succedono in forte

crescendo. (Né il poeta tralascia di intervenire a scompigliare l'andamento ritmico per sottolineare la fase saliente dell'azione, e al tempo stesso mostrare il proprio distacco: « non domandar... ».)

Siamo così giunti alla conclusione dell'episodio:

> E cadde morto allor sopra 'l tereno,
> nel cader parve di pietre una massa,
> e spargevasi el sangue e 'l suo veleno
> del fier giogante, che di vita passa.
>
> (*O.* XLII, 28, 1-4).

Così nell'*Orlando* con espressioni stentate e approssimative (« veleno »). Il Pulci, più stringato, affida l'immagine finale a un paragone virgiliano:

> Cadde il gigante dell'alfana in terra:
> fece un fracasso, come quando taglia
> il montanaro e qualche faggio atterra.
>
> (*M.* XVIII, 107, 1-3).

Il paragone conchiude con una certa sostenutezza l'episodio che (di contro alla piatta uniformità del modello) è stato condotto su un continuo, sottile gioco fra il tono grave e quello leggermente burlesco, fra la rappresentazione sostenuta dei bei colpi scambiati dai cavalieri in uno scenario notturno e fremente, e i sottili scherzi delle rime e delle espressioni tendenti a caricare questo o quel contorno, a deformare questo o quel particolare, a soffondere le ottave di una certa malizia. La descrizione ne è uscita più precisa, articolata e scorrevole che nel modello; la veloce narrazione ha saputo accentrarsi attorno ai momenti più importanti, ai particolari più spiccati; il risultato finale del rifacimento è stato l'arricchimento dei contenuti fantastici ed espressivi, un arricchimento affidato in modo determinante al gioco dei verbi e alla musica delle rime.

La narrazione, nel *Morgante*, procede sempre articolata e scorrevole. Il Pulci ha eliminato la rigida chiusura delle ottave, facendo traboccare il suo discorso da un'ottava all'altra. Moltissimi sono gli esempi di ottave inizianti con

una congiunzione, e a volte tale accorgimento ha un chiaro intento espressivo come in *M.* XXI, 31, 8: l'ottava finisce con un colpaccio: « missegli la spada nella gola »; segue una pausa, poi, nel primo verso dell'ottava seguente, ecco l'effetto burlesco ed iperbolico del colpo: « e riuscì la punta nelle rene » (*M.* XXI, 32, 1). Anche i trapassi dall'una all'altra parte del discorso sono resi più scorrevoli e veloci e a volte addirittura scattanti: « dunque... » (*M.* IV, 65, 3, 84, 8; XI, 108, 3, ecc...), « Ecco... » (X, 12, 3, 17, 6; XXII, 14, 6, ecc...), « Or qui... » (VII, 53, 5, ecc...), « Or chi vedessi... » (X, 147, 5, ecc...), « Or questo è quel... » (VII 60, 6; XI, 89, 4, ecc...) « tanto che... », « tal che... » (III, 3, 5, 16, 4, 46, 8, 50, 8, ecc...). Quest'ultima poi è costruzione frequentissima, che cela intenti burleschi, facendo apparire improvvisamente la bizzarra conseguenza delle azioni prima narrate: « tanto ch'a' parigin non parea giuoco » (*M.* XII, 29, 3), « tanto ch'io ebbi una vecchia paura » (XX, 51, 2).

Ma è la metrica il mezzo di espressione più ampiamente e felicemente sfruttato dal Pulci. Egli ne fa l'uso più vario e spregiudicato e a volte proprio ad essa affida il compito più suggestivo nell'insieme della narrazione. Ciò risulta particolarmente evidente nella descrizione della tempesta.

L'episodio nell'*Orlando* si svolge lungo una linea di elementare semplicità: d'improvviso, mentre la nave sta navigando velocemente, sorge la tempesta:

> Ma una nocte venne una fortuna,
> baleni, tuoni e tempesta s'aduna.
>
> (*O*, XLIV, 7, 7-8).

Tutto qui, non un aggettivo: tutto il vasto e rumoroso scenario marino si riassume in poche parole accostate in semplice elenco: « baleni, tuoni e tempesta »:

> ... Era levato un tempo maladetto.
> In qua e 'n là per lo tempo mordace
> la nave andava, sì come v'o detto,
> rotte le vele, l'albero e l'antenna,
> e quasi d'afondare ognuno acenna.
>
> (*O.* XLIV, 8, 4-8).

Dopo questa rapida rappresentazione l'occhio dell'autore si sposta sui paladini che invocano l'aiuto della Vergine e sui marinai saracini che chiamano a gran voce Macometto. Sorge un diverbio fra Greco e Scirocco, i due « padroni » della nave, e Rinaldo lo risolve gettando a mare il secondo. A questo punto la tempesta si placa:

> Morto el padrone rachetò la tempesta,
> e fussi il tempo tutto rischiarato.
>
> (*O.* XLIV, 12, 1-2).

La descrizione è per gran parte convenzionale, secondo un modulo diffusissimo nei cantari (1).

Nel *Morgante* invece essa dà luogo a un episodio che si dilunga per alcune ottave, in un seguirsi vivacissimo di impressioni e notazioni visive e sonore, che fanno di questo brano uno dei più belli del poema. L'inizio è piano, un poco scherzoso:

> Lucea la luna come una candela,
> un nugoluzzo sol non si vedia:
> con gran diletto quella notte vanno,
> ché del futuro, miseri, non sanno.
>
> (*M.* XX, 30, 5-8).

L'immagine della « candela », il curioso diminutivo « nugoluzzo », danno a queste parole un senso di bizzarra disarmonia, che contribuisce, insieme con le sapienti allitterazioni (« lucea la luna »), le inversioni e i tocchi letterari (« vedia »), a ispirare nel lettore un senso di attesa stupita.

Ed ecco l'improvviso acceleramento ritmico:

> L'altra mattina il vento traditore
> salta in un punto alla nave per prua:

---

(1) Il motivo della tempesta era tradizionale. Infatti — come dice lo Hübscher nella *Introduzione* all'*Orlando* (op. cit., p. LXXXIV) — senza di essa: « ohne welchen eine Meerfahrt in solchen Gedichten nicht ablaufen darf ». Un episodio analogo si trova anche nella *Spagna* (op. cit., c. XXII, 28-31), dove si trova pure un rapido nascere e dissolversi della « grande fortuna ».

caricon l'orza con molto furore
e vanno volteggiando un'ora o dua.
(*M.* XX, 31, 1-4).

La nota martellata dell'accento sulla prima sillaba in tre versi di seguito dà il primo allarmante segno dell'improvvisa comparsa del vento. Il quarto verso segna una pausa di incerta calma (piena di segni premonitori nei cupi suoni finali: « un'ora o dua »). Poi torna il ritmo travolgente di prima:

Il vento cresce e ripiglia vigore,
e 'l mar comincia a mostrar l'ira sua;
cominciano apparir baleni e gruppi,
e par che l'aria e 'l ciel si ravviluppi;
(*M.* XX, 31, 5-8).

Fanno la loro comparsa le prime rime estremamente « rare » e curiosamente sonore, che domineranno in tutto l'episodio.

Non sono più concesse pause tra un'ottava e l'altra: il primo verso della stanza seguente si inizia con una « e » paratattica che conclude il quadro disegnato dal verso finale della stanza precedente: dopo l'aria e il cielo ecco il mare, il protagonista dell'episodio:

e 'l mar pur gonfia e coll'onda rinnalza,
e spesso l'una coll'altra s'intoppa,
tanto che l'acqua in coverta sù balza,
ed or saltava da prora, or da poppa:
la nave è vecchia, e pur l'onda la scalza,
tal che comincia a uscirne la stoppa:
le grida e 'l mare ogni cosa rimbomba,
Morgante aggotta, ed ha tolta la tromba.
(*M.* XX, 32, 1-8).

Gli accenti sulla settima danno ai versi un andamento paurosamente monoritmico, come i colpi di una campana a martello. I suoni sono sapientemente orchestrati; i verbi, cui è affidata gran parte dell'espressività della lingua pulciana, sono posti in un crescendo significativo (« gonfia », « innalza », « intoppa », « balza », « saltava », « scalza », « rimbomba »). Alle rime poi è affidato il più impegnativo com-

pito di creare suggestioni ed echi sonori, ed esse sono accuratamente scelte fra le rime « care » (« -alza », « -oppa », « -omba »). Le rime baciate finali creano poi un'eco sonora fortissima, che bene dice il rumoroso accavallarsi delle grida dei naviganti e del fragore delle onde e dei tuoni.

Segue la scena dei paladini preganti e dei marinai impegnati a combattere gli elementi (ott. 33-35). Anche qui è tutto un rincorrersi di rime « difficili » (« -aglia », « -ermo », « -enna », « one », « -etto », « -ata », « ere », « assa- », « -ischio ») e inoltre c'è tutta una curiosa ricerca delle parole tecniche proprie della lingua appartata dei marinai, in un gustoso gioco verbale di suoni inusitati: « aggotta », « tromba », « arbor », « antenna », « albera l'antenna di rispetto », « a mezz'asta una cocchina », « alber di trinchetto », « timone », « mezzana », « spere », ecc... Poi, al disotto e al disopra degli uomini, ecco di nuovo il mare:

> Era cosa crudel vedere il mare:
> alzava spesso ch'un monte parea
> che si volessi a' nugoli agguagliare;
> la nave ritta levar si vedea,
> e poi sott'acqua la prora ficcare;
> talvolta un'onda sì forte scotea,
> che sgretolar si sentia la carena;
> e cigola e sospira per la pena:
>
> com'un infermo si ramaricava;
> e 'l mar pur rugghia, e' dalfin si vediéno
> ch'alcun talvolta la schiena mostrava,
> e tutto il prato di pecore è pieno.
> Morgante pur con la tromba aggottava,
> e non temeva né tuon né baleno,
> e non si vuol per nulla al mare arrendere,
> ché non credea che 'l ciel lo possi offendere.
>
> (*M.* XX, 36-37).

Anche qui il discorso si distende sul vasto telaio di due ottave, in un ritmo vario e cangiante, in un gioco contrastato d'accenti. A questi fa da contrappunto il gioco dei tempi verbali, coll'improvviso inserirsi, nel dominante imperfetto narrativo, di alcuni tempi presenti molto espres-

sivi (« cigola e sospira », « rugghia », « è pieno », « non si vuol arrendere »). Lungo l'arco così vario dei ritmi è un accostarsi rapido di impressioni visive e sonore che s'accendono e spengono vivacemente: l'onda altissima, la nave ritta, la nave che si inabissa, lo « sgretolar » penoso e cigolante della carena, la vasta distesa del mare piena di delfini e di bianche schiume, Morgante — al centro — che tenta di ergersi a dominatore degli elementi. Questo avvicendarsi rapido di impressioni è modernissimo e suggestivo: bella è la descrizione della carena che « cigola e sospira per la pena: / così com'un infermo si ramaricava »; e assai bella è la visione del mare che sembra un « prato di pecore pieno ».

Dopo aver letto questa descrizione piena degli echi rimbalzanti delle grida dei naviganti nella conca del mare, si torni a leggere la povera descrizione dell'*Orlando*, tutta chiusa nel giro di poche parole accostate, senza rilievo e senza ritmo, e si vedrà quali effetti sapesse trarre il Pulci dai suggerimenti di una pagina piatta e povera di fantasia. Effetti per gran parte ottenuti dando un valore sonoro e ritmico alle filastrocche monotone del modello, variando nei modi più impensati lo schema ritmico (con molti versi velocissimi per l'accento sulla 7°), trattando sapientemente gli *enjambements*, ma soprattutto giocando felicemente e allegramente sulle rime. Ogni volta che si tratta di descrivere una battaglia, un bel tratto, qualcosa insomma che può accendere la fantasia del poeta, allora le rime si fanno rare, difficili, bizzarre. In certe ottave esse sembrano attirare in modo autonomo o prevalente l'attenzione del poeta, il quale si diverte a costruire ottave intrecciate di rime sdrucciole (*M.* XVIII, 117; XXIV, 94, ecc...), di rime tronche (IX, 23; XVII, 18; XXV, 10), di rime equivoche (XIII, 4, 7-8, 11, 8, ecc...); o ancor più si diverte a riprender « per le rime » — secondo un gusto che risale alle « tenzoni » — le ottave del cantare (e qui l'esemplificazione sarebbe vastissima, perché è uno dei vezzi cui il poeta ricorre più di frequente).

Certo, l'ottava del Pulci non è l'ottava del Poliziano o dell'Ariosto: essa è soltanto l'ottava del Pulci, espressione docile e pieghevole della sua mobilissima fantasia.

Il suo risultato più felice sta nell'aver sapientemente rinnovato l'ottava cascante del modello popolare. Ciò è stato messo in rilievo anche dal Baldini: « Con Luigi Pulci l'ottava ripiglia l'eredità della *Spagna in rima* e dell'*Orlando* facendone per nostra gioia l'uso più spregiudicato e geniale, ma la sua ottava è spesso un motore svogliato che sbanda e perde colpi a ogni salita e ad ogni svoltata » (1). Noi toglieremmo le riserve avanzate dal Baldini. L'ottava del Pulci non è mai un motore svogliato; il poeta aveva un orecchio fine e una tecnica espertissima. Egli sapeva frangere il metro in ritmi urtanti e spezzati, oppure piegarlo nell'ondeggiante cantilena delle riprese, amplificarlo negli ampollosi discorsi degli oratori, renderlo sommesso e appuntito negli insinuanti parlari dei consiglieri e dei traditori, gonfiarlo nelle iperboli, innalzarlo alla chiassosa sonorità dei vituperî. Egli era padrone del metro e della sua tecnica espertissima si valse appunto per rifare i versi del modello, per travolgerli e giocarli, con un risultato analogo a quello che abbiamo notato nel rifacimento della lingua e dello stile. Sullo spunto e dietro il suggerimento del modello popolare egli ha saputo, attingendo a una fantasia allegra e inesauribile, creare una poesia nuova e validissima.

REMO CESERANI.

---

(1) A. BALDINI, *Cattedra d'occasione*, Firenze, La Nuova Italia, 1941, p. 64.

INTORNO ALLA COMPOSIZIONE DEI *DISCORSI* DI NICCOLÒ MACHIAVELLI

(Note ed appunti).

(Continuazione e fine, v. **134**, 482 sgg.).

Rimane tuttavia una questione assai grossa: la questione del VI libro di Polibio. E con questo dall'esame delle opinioni del Baron passiamo all'esame delle opinioni dello Hexter. Nei primi diciotto capitoli del I libro, che, con il Gilbert, noi riteniamo anteriori alla composizione del *Principe*, il VI libro di Polibio, mai utilizzato nel precedente trattato (1), è presente in molte pagine, fornisce vari esempi storici al Machiavelli, costituisce inoltre l'ossatura teorica del II capitolo del I libro, dedicato, come è ben noto, alla questione dei vari tipi dei governi, al loro passaggio alternato, e al governo misto. Ma, osserva lo Hexter, il Machiavelli non conosceva il greco, e il VI libro non fu tradotto in latino che nel 1529, limitatamente alla parte militare, da Giano Lascaris, e integralmente solo venti anni dopo, dal Musculo (2). Dove

---

(1) HEXTER, *art. cit.*, p. 94 n. 63. Lo Hexter, che polemizza qui con il Burd (*Il Principe*, Oxford, 1891, p. 254), il quale aveva trovato nel *Principe* una reminiscenza del VI libro, si vale, per negare ogni sua presenza nel trattato, del curioso argomento secondo cui l'assenza del VI libro polibiano è tanto più strana in quanto ci sono nel *Principe* « half-a-dozen places where observations drawn from Book VI would have been natural and apposite ». Debbo confessare che non sono riuscito a comprendere la forza dell'argomento.

(2) L'edizione polibiana curata dal Lascaris, completa del testo greco e latino ha il seguente titolo: *Liber ex Polybii historiis excerptis et castrorum metatione inventis rarissimis a Jano Lascare in latinam linguam translatus. Ipso etiam graeco Libro ut omnia conferri possint adiuncto*, etc., Johannes Antonius de Sabio excudebat, Venetiis, XDXXVIII. Questa edizione, posseduta dalla Biblioteca Nazionale di Roma, è in tutto identica (salvo una lieve differenza nel titolo) a

dunque ha letto il VI libro di Polibio Niccolò Machiavelli, che ignorava la lingua greca e che, per di più, non era certo studioso da maneggiar manoscritti? Il problema sembra allo Hexter di difficile soluzione: ed egli non esita a parlar di mistero, fin dal titolo del suo articolo, e poi, ampiamente, nel testo. La sua risposta è perciò puramente e consapevolmente congetturale: donde, sia detto subito, la sua onesta finale malinconia per questo problema che sembra divenir sempre più complicato e insolubile quanto più lo si studia e si cerca di risolverlo. E tuttavia, sembra allo Hexter, che la sua congettura, per ingegnosa e sottile che sia, sia altresì l'unica che il materiale esistente consenta di formulare: e allora vediamo bene di che cosa si tratti, se quella congettura sia veramente l'unica possibile e niente di utile si possa ricavare da un attento riesame della questione.

In quale anno il Machiavelli venne a conoscenza dei frammenti polibiani sull'anakyklosis e sul governo misto? È possibile che li conoscesse già all'inizio del 1513, nell'anno cioè in cui la *communis opinio* pone l'inizio dei *Discorsi*? Oppure egli non poté venirne a conoscenza se non molto più tardi, nel 1515 o nel 1516, quando la sua partecipazione alla vita intellettuale degli Orti lo mise in contatto con i maggiori dotti fiorentini o di passaggio a Firenze? Per risolvere la difficoltà, che la mancanza di traduzioni latine anteriori al 1549 rende senza dubbio particolarmente pungente, lo Hexter pensa che il Machiavelli possa aver incontrato negli Orti Oricellari quel Giano Lascaris a cui si deve la traduzione della parte militare del VI libro (1), e che, frequentatore di ambienti umanistici e gran divulgatore della cultura greca in Italia

---

quella descritta dal LEGRANDE, *Bibliographie hellénique ou description raisonnée des ouvrages publiées en grec par les Grecs au XV^e et XVI^e siècle*, Paris, 1885, II, pp. 204-205.

(1) *Liber ex Polybii Historiis excerptus de Militia Romanorum, et castrorum metatione etc., a Iano Lascare in latinam linguam translatus. Ipso etiam graeco libro et omnia conferri possint, adiuncto*, Iannes Antonius de Sabio excudebat, Venetiis, 1529.

fin dai tempi di Lorenzo il Magnifico, ebbe senza dubbio contatti con l'ambiente intellettuale degli Orti. Ma il Lascaris — si potrebbe obbiettare subito — tradusse bensì il VI libro di Polibio, ma limitatamente alla sezione militare; né esiste possibilità alcuna di sostenere con prove sicure la congettura che egli l'avesse invece tradotto per intero. E neppure è possibile avere indicazioni precise sull'anno in cui il Lascaris frequentò gli Orti e su quello in cui compose e mise per iscritto la sua traduzione. Nessuna notizia, in questo senso, si ricava dai documenti raccolti in questi ultimi cento anni dagli studiosi del Lascaris, dal Legrande al recentissimo Börje Knös (1). Con quale diritto quindi si potrebbe pretender di risolvere il problema per questa via, se gli elementi a nostra disposizione sono in questo caso ancora più problematici e oscuri di quelli da illuminare, se lo strumento per la soluzione del problema è più problematico del problema stesso? E tuttavia, lo Hexter è stato, su questo punto, assai più accorto e ingegnoso di quel che non si sarebbe indotti a ritenere da questo preambolo. Non si dice che la sua ingegnosità sia convincente: ma come ingegnosità, certo, è innegabile. Analizzando le pagine iniziali della *Grand' Monarchie de France* di Claude de Seyssel, che, composta in un tempo relativamente breve nel 1515 (2), fu stampata per la prima volta nel 1519, lo Hexter ha infatti trovato che molte idee del pensatore savoiardo non sa-

(1) Hexter, *art. cit.*, pp. 85-91. Sulla vita del Lascaris, si vedano: Legrande, *op. cit.*, pp. cxxxi sgg., sugli anni 1513-16, cl sgg., G. Mercati, *Cenni di A. Del Monte e G. Lascaris sulle perdite della Biblioteca Vaticana nel Sacco del 1527*, in *Miscellanea Ceriani*, Milano, 1910, pp. 607-32 (ma: p. 619 n. 1), e ora B. Knös, *Un ambassadeur de l'Hellénisme: Janus Lascaris et la tradition greco-bizantine dans l'Humanisme français*, Upsale, 1945 (sul quale è da leggere la recensione di A. Perosa, in *Leonardo*, XVI (1947), pp. 359-63.

(2) Sul Seyssel, la bibliografia verrà citata volta a volta (per quel che qui può interessare). Sulla composizione della *Grand' Monarchie*, si veda A. Caviglia, *Claudio di Seyssel (1450-1520). La vita nella storia de' suoi tempi* (*Miscellanea di Storia italiana*, 3ª serie, XXIII, 1928), Torino, 1928, pp. 325 sgg.

rebbero compiutamente intelligibili nella loro genesi intellettuale e culturale, se, più che a Platone e ad Aristotele, il nostro pensiero non andasse appunto ai frammenti polibiani del VI libro. E poiché, come è ben noto, il Seyssel ignorava non meno del Machiavelli la lingua greca e si faceva aiutare in questo campo dalla perizia di Giano Lascaris (1), non è forse questa una circostanza (e quasi si direbbe una congiuntura!) estremamente favorevole per risolvere anche il problema dell'utilizzazione che, senza conoscere il greco e prima di ogni loro traduzione latina, il segretario fece di quei frammenti? Il curioso paradosso per cui i primi scrittori occidentali ad adoperar quelle pagine polibiane furono due personaggi che ignoravano la lingua in cui lo storico di Megalopoli li aveva pensati e scritti, si spiegherebbe così, per lo Hexter, con la provvidenziale mediazione del Lascaris, vero *deus ex machina* di questo curioso dramma filologico: perché, altrimenti, come venire a capo di questo strettissimo intreccio di difficoltà?

E tuttavia, le difficoltà non sono certo risolte da questa congettura dello Hexter. Che, ad esempio (ed è il nodo essenziale della questione) le pagine seysseliane citate dallo studioso americano mostrino chiaramente di presupporre i frammenti di Polibio, non è cosa che la sua analisi abbia messo fuori discussione: tutt'altro. E d'altra parte, anche ammesso per un istante che il Lascaris possa aver tradotto per il Seyssel alcune parti del VI libro di Polibio e che costui possa averle utilizzate nella sua opera sulla monarchia francese, rimarrebbe pur sempre da dimostrare che quella traduzione non fu fatta a voce ma per iscritto,

---

(1) HEXTER, *art. cit.*, p. 87 (e si cfr. essenzialmente, CAVIGLIA, *op. cit.*, pp. 91 sgg. e, *ivi*, notizie sulla sua amicizia con il Lascaris e sulle traduzioni che il Lascaris gli forniva: ma su questo si veda ora anche KNÖS, *op. cit.*, pp. 97-98). Lo stesso Seyssel, del resto, ha pubblicamente riconosciuto il suo debito di gratitudine verso il Lascaris: il testo del Seyssel in HEXTER, *art. cit.*, p. 84 (ma già prima in LEGRANDE, *Bibliographie*, cit. I, pp. CLVIII sgg., e cfr. KNÖS, *op. cit.*, p. 97).

che il Lascaris l'avesse a portata di mano quando a Firenze, negli Orti Oricellari, fece la conoscenza di Niccolò Machiavelli, nonché, naturalmente, che quell'incontro sia veramente avvenuto e che tra i due uomini si siano stretti quei legami di stima, se non di amicizia, che soli potevano indurre il dotto bizantino a fornire al Machiavelli la sua eventuale traduzione di Polibio. Oppure bisognerà congetturare che, conoscitore ed ammiratore (come si vede ad esempio dal *Principe*) dei primi cinque libri, volti in latino sul finire del quattrocento, da Niccolò Perotti, il Machiavelli stesso prendesse l'iniziativa di farsi tradurre dal Lascaris quelle pagine del VI libro per lui altrimenti mute ed incomprensibili? Ma queste son congetture talmente generiche da inficiar non solo sé stesse, ma la stessa necessità di pensare al Lascaris come al risolutore di questo imbroglio. Perché, in effetti, le uniche cose certe che, documenti alla mano, possano esser dette in proposito è che il Lascaris fu in un certo anno negli Orti e che in un certo altro tradusse la sezione militare del VI libro di Polibio (1): ché, per il resto, che sia stato negli Orti negli anni, nei mesi e nei giorni in cui anche il Machiavelli li frequentava, e che abbia tradotto anche l'altra parte del VI libro, queste son congetture alle quali si può apporre tanto il segno negativo quanto quello positivo, senza che nei documenti si possa

(1) Su questo si vedano le osservazioni dello HEXTER, *art. cit.*, p. 90, che ricava la sua prova dalla testimonianza di Antonio Brucioli nei suoi *Dialoghi*. (Sul Brucioli e gli Orti Oricellari, la trattazione migliore rimane quella di G. SPINI, *Tra Rinascimento e Riforma: Antonio Brucioli*, Firenze, 1940, pp. 12 sgg.). Ma in quale anno esattamente, o in quali anni, il Lascaris abbia partecipato a queste riunioni, e se vi abbia incontrato il Machiavelli, tutto ciò è materia di semplice congettura. Da quel che si sa della vita del Lascaris tra il 15' e il '16 non risulta che egli facesse lunghi soggiorni a Firenze: non si dimentichi inoltre che nell'ottobre del '15 il Lascaris fu inviato in Francia presso Francesco I (si veda la lettera di P. Bembo a Francesco I, del 14 ottobre 1515, in LEGRANDE, *Bibliographie*, cit., II, p. 334). Per tutto questo, KNÖS, *op. cit.*, pp. 107 sgg., che non aggiunge, per altro, nulla di nuovo o di sostanziale.

trovare nulla che ci possa spingere verso l'una piuttosto che verso l'altra soluzione. Non solo: ma negli anni in cui il Machiavelli era intento a stendere il suo commento liviano, il Lascaris fu bensì a lungo a Roma, con l'incarico di organizzarvi un centro per lo studio della lingua e della cultura ellenica, ma non risulta che facesse lunghi soggiorni a Firenze: e se non fosse per il cenno che il Brucioli gli dedica nei suoi *Dialoghi* non sapremmo nemmeno che avesse frequentato gli Orti Oricellari. E poi, chi dice che il Lascaris traducesse per il Seyssel anche i frammenti di Polibio? Nelle prefazioni che egli scrisse a Senofonte, ai libri di Diodoro Siculo dedicati ai Diadochi, nonché alla storia romana di Appiano, si parla bensì del Lascaris e della sua grande cortesia di traduttore: ma come ricavarne che per il vescovo savoiardo il dotto bizantino abbia tradotto anche Polibio? Il criterio dell'analogia può esser pericoloso, quando, come in questo caso, sia applicato alle attività di uomini che, per esser di cultura, dovevano avere varie occasioni per farsi prestare i servigi di cui avessero bisogno: e poi, ripetiamo, un'analisi attenta dei passi della *Grand' Monarchie* citati dallo Hexter, e di altri ancora che lo Hexter non ha citati, dimostra proprio che i frammenti polibiani sono stati utilizzati dal Seyssel, e che senza le pagine dello storico greco quelle dello scrittore francese non risulterebbero intellegibili? Una analisi di questi passi appare dunque indispensabile.

Nel prologo dell'opera che, come è noto, si propone di studiare la situazione interna della monarchia francese al momento del passaggio dal regno di Luigi XII a quello di Francesco I, i suoi ordini, le sue leggi, la sua tendenza all'accrescimento e alla conquista, nonché, conclusivamente, le ragioni della sua perfezione, il Seyssel scrive testualmente:

> ... laquelle [l'opera] affin qu'elle soit mieulx entendue et plus aysée à comprendre et retenir, I'ay divise en cinq parties principalles, dont en la premiere ie m'efforce monstrer comme le gouvernement et empire monarchique est le meilleur entre les aultres politiques; et que celuy de France est le plus civile et le myeulx politié de tous

les aultres monarchiques qui ont esté et sont de present, ensemble les raisons et moiens par lesquelz il est pervenu à ceste grandeur. En la seconde... (1).

Allo Hexter, che di questo brano ha citato solo, in traduzione inglese, la parte centrale, le parole del Seyssel han richiamato quelle del II capitolo del VI libro di Polibio. Ecco il testo dello storico greco (2):

ἐμοὶ δ' ὅτι μὲν ἦν ἐξ ἀρχῆς ἔν τι τῶν ἀναγκαίων καὶ τοῦτο τὸ μέρος τῆς ὅλης προθέσεως, ἔν πολλοῖς οἶμαι δῆλον αὐτὸ πεποιηκέναι, μάλιστα δ' ἐν τῇ καταβολῇ καὶ προεκθέσει τῆς ἱστορίας, ἐν ᾗ τοῦτο κάλλιστον ἔφαμεν, ἅμα δ' ὠφελιμώτατον εἶναι τῆς ἡμετέρας ἐπιβολῆς τοῖς ἐντυγχάνουσι τῇ πραγματείᾳ τὸ γνῶναι καὶ μαθεῖν πῶς καὶ τίνι γένει πολιτείας ἐπικρατηθέντα σχεδὸν πάντα τὰ κατὰ τὴν οἰκουμένην ἐν οὐδ' ὅλοις πεντήκοντα καὶ τρισὶν ἔτεσιν ὑπὸ μίαν ἀρχὴν τὴν Ῥωμαίων ἔπεσεν, ὃ πρότερον οὐχ εὑρίσκεται γεγονός.

Ora, che cosa ci sia di comune tra il passo della *Grand' Monarchie* in cui il Seyssel esprime la sua incondizionata fiducia nella superiorità del reggimento monarchico, e di quello francese in particolare, su tutti gli altri tipi di reggimenti passati e presenti, e queste parole polibiane è veramente difficile vedere. Il fatto che anche Polibio si proponga di dimostrare che nessun popolo ha resistito alla forza della Repubblica romana, e che da questa circostanza egli ha tratto occasione per iniziar la sua analisi delle forme di governo, sembra veramente troppo tenue per poter reggere il peso di un simile paragone. E questo anche a prescindere dall'ulteriore fatto, al quale in realtà non si saprebbe negare importanza, che per il Seyssel non c'è reggimento migliore di quello monarchico, e per Polibio invece di quello misto.

Ma questo è soltanto il primo dei raffronti stabiliti dallo Hexter: il suo fallimento non implica il fallimento dei successivi. Commentando la discussione che il Seyssel fa,

---

(1) C. De Seyssel, *La Grand' Monarchie de France*, Paris, 1541, p. 6v. (Avverto, una volta per tutte, che, nel riprodurre il testo del Seyssel, ho talvolta modernizzato la punteggiatura).

(2) Polyb., VI, 2, 2-3.

all'inizio dell'opera, sulle varie forme di governo, lo Hexter nota che nel complesso essa sembra ispirata assai più da Polibio che non da Platone o Aristotele. « The likeness to Polybius VI » sarebbe infatti dimostrata, a suo giudizio, da « the assumption a) that the cause of the transition of each good state form to its corruption lies in the demoralizing effect of power on the ruling class, and b) that the forms follow one another in some sort of ciclical fashion, impelled by a natural law of growth and decay » (1). E a conferma della sua tesi, lo Hexter cita una piccola frase della *Monarchie* in cui l'affermazione che nessun governo può aspirare all'eternità è seguita dall'altra secondo cui le varie forme tendono a trapassar l'una nelle altre. Vogliamo allora vedere, dando per conosciuta la dottrina di Polibio e le principali discussioni alle quali ha dato luogo, la trattazione del Seyssel sulle forme di governo?

Il fault presupposer sans entrer plusavant, en la dispute des Philosophes qu'il ya troys sortes et manieres de regime politicque. A scavoir la monarchie qui est soubz ung seul prince; l'aristocratie qui est soubz quelquel nombre des plus gens de bien; et la democratie qui est le regime et gouvernement populaire; desquelz, selon la vraye et plus commune opinion, la monarchie est le meilleur tant qu'il ya bon prince qui a le sens, l'exsperience et le vouloir de bien gouverner. Mais pource que cela ne se treuve pas souvent à cause de ce qu'il est bien dificile en telle auctorité et licence, garder ou longaller la raison et tenir la balance de iustice droicte. Le seconde estat semble le plus raisonnable et plus louable pour autant qu'il est plus perdurable... Et non pourtant icelluy estat d'aristocratie se convertit bien souvent en obligarchie qui est ung monopole de gens conuoyteux et ambicieux, lesquelz estantz esleuz comme les plus sages et le plus preud hommes du peuple pour bien regir et gouverner la chose publicque ne tendent fors à leur proffit particulier. Parquoy quand tout est dict, n'est possible qu'aulcun desdictz estatz soit perpetuel, ains vont communement par succession de temps en empirant: mesmement quand ilz vont en accroissant, tellement que bien souvent l'on void que par desordre de l'ung l'on vient a l'aultre (2).

---

(1) HEXTER, *art. cit.*, pp. 78-79.
(2) *La Grand Monarchie*, pp. 1r-2v.

Ora, che in questo passo, il Seyssel dimostri veramente di seguire piuttosto « the brief ciclical systemation » di Polibio, che non la comune dottrina classica e medievale delle forme dei governi, è affermazione che, a guardar le cose con un po' di attenzione, riesce assai poco persuasiva. Che ad esempio, « selon la vraye et plus commune opinion », la monarchia sia considerata come il miglior tipo di reggimento politico, è dottrina che meglio di ogni altra dimostra i profondi legami del Seyssel con tutta la tradizione del pensiero politico medievale, e come egli non avesse certo bisogno di risalire direttamente ai grandi testi classici per trovar una esposizione di quella teoria delle forme politiche. Da San Tommaso d'Aquino fino a Francesco Patrizi di Siena (tanto per non citare che questi due nomi, illustre il primo, meno noto il secondo), il concetto che « melius... regit unus, quam plures », è così largamente presente, che sembrerebbe inutile, e un po' ridicolo sfoggio di erudizione a buon mercato, aggiungere altre citazioni a questa del *De regimine principum* (1).

Ma lo Hexter ha osservato che polibiano, originalmente polibiano, è il concetto secondo cui il potere corrompe la « ruling class » e la spinge verso la degenerazione politica. Ed in effetti — anche a prescindere qui dalla questione se, polibiano nella sua formulazione specifica, quel concetto non discenda poi abbastanza chiaramente dalle grandi analisi aristoteliche della differenza tra costituzioni buone e costituzioni corrotte —, sarebbe difficile negare che in Polibio quel principio non abbia un caratteristico ed « originale » risalto. Se in pagine assai celebri l'autore della *Politica* afferma che buone son quelle costituzioni nelle quali i governanti perseguono non il loro personale tornaconto ma il « bene comune », e « cattive » quelle in cui avviene esattamente il contrario, egli non aggiunge tuttavia che sia il potere a corrompere la « ruling class ». Troppo più complesse gli apparivano le ragioni delle trasformazioni e dei mutamenti costituzionali, troppo senso

(1) *De regimine principum*, I, 2.

storico c'è nelle grandi pagine del III e del V libro, perchè egli potesse accontentarsi della modesta schematizzazione polibiana. E tuttavia (per tornare al nucleo della questione), ammetter questa differenza tra Aristotele e Polibio, non significa certo dimostrare che il Seyssel abbia letto piuttosto il secondo che il primo. Al contrario! Dei due concetti in questione, infatti quello aristotelico e in genere medievale, non quello polibiano, è presente nella *Grand' Monarchie de France*, se è vero che, dopo aver affermato che la monarchia sarebbe il migliore dei reggimenti se il monarca riuscisse a mantenere in giusto equilibrio potere e giustizia, egli aggiunge subito dopo che, in tanto l'oligarchia è da definir come reggimento corrotto, in quanto è proprio degli oligarchi anteporre all'interesse di tutti il proprio personale interesse, il « leur proffit particulier ». Dove, la tradizionale definizione aristotelica del bene comune e dell'interesse particolare torna, con le parole ripetute da una lunga tradizione, a stabilire con estrema esattezza in quale contesto culturale le pagine di Seyssel debbano essere collocate. E tuttavia, non dice il vescovo savoiardo che i re quasi mai riescono a mantenere quell'equilibrio (1) di cui si diceva, e tendono invece, abusando del potere, a sorpassare i limiti che sarebbe conveniente rispettare? Certo. Ma, a parte il fatto (del resto, di primaria importanza) che per Seyssel, non certo per Polibio, la monarchia è considerata come il miglior tipo di reggimento, se il concetto polibiano ha un senso, questo consiste nell'individuazione di una legge, tra naturale e psicologica (2), per la quale, venuti agli eredi, i reggimenti tendono a degenerare, insieme per l'inesperienza, i vizi,

(1) La questione è tradizionale nel pensiero politico medievale: ma qui basta citare Plat., *Leges*, III, vi, 691 c-d.

(2) Polyb., VI, 8, 4-6: « ὅτε δὲ διαδέξαιντο πάλιν παῖδες παρὰ πατέρων τὴν τοιαύτην ἐξουσίαν, ἄπειροι μὲν ὄντες κακῶν, ἄπειροι δέ καθόλου πολιτικῆς ἰσότητος καὶ παρρησίας, τεθραμμένοι δ'ἐξ ἀρχῆς ἐν ταῖς τῶν πατέρων ἐξουσίαις καὶ προαγωγαῖς, ὁρμήσαντες οἱ μέν ἐπὶ πλεονεξίαν καὶ φιλαργυρίαν ἄδικον, οἱ δ' ἐπὶ μέθας καὶ τὰς ἅμα ταύταις ἁπλήστους εὐωχίας, οἱ δ' ἐπὶ τὰς τῶν γυναικῶν ὕβρεις καὶ παίδων ἁρπα-

la « lubido dominandi » (come diceva Sallustio) di quelli: laddove l'affermazione di Seyssel non solo non presuppone e non delinea alcuna legge, ma è tutta conchiusa in un elementare constatazione di fatto. L'analisi polibiana è presente in Machiavelli che, avendo letto sicuramente il VI libro di Polibio ed avendone tratto alcuni concetti essenziali, non poteva ignorar proprio quello: è del tutto assente in Seyssel, fermo, per questo aspetto, ad una concezione formalmente medioevale dei problemi.

Non è infatti ben noto che quel concetto di « bene comune », inteso come criterio discriminativo delle costituzioni buone dalle corrotte, è altresì largamente presente in tutta la tradizione tomistica, e non solo tomistica, del pensiero politico medievale? Far citazioni, qui, sarebbe impossibile, tanto il materiale è abbondante e, per dir così, tutto citabile: ma, se se ne vuole un tardo e assai significativo documento, si leggano le prime pagine del *Trattato* politico di frate Girolamo Savonarola; e accanto al concetto (poi rifiutato con argomenti tipici nella tradizione fiorentina) che il miglior governo è quello di uno, si troverà quest'altro concetto, di diretta ispirazione tomistica, che il bene comune, e non l'amor di sé, è quello che fa grandi le città e sempre deve guidar chi le governa. E allora, se il passo del Seyssel sul quale lo Hexter fonda le sue conclusioni è quello stesso che si è letto e commentato fin qui, come si fa a dire che esso rispecchia piuttosto idee polibiane che aristoteliche e medievali (1)?

γάς, μετέστησαν μὲν τὴν ἀριστοκρατίαν εἰς ὀλιγαρκίαν, ταχὺ δέ κατεσκεύασαν ἐν τοῖς πλήθεσι πάλιν τὰ παραπλήσια τοῖς ἄρτι ῥηθεῖσι ».

(1) Sembra superfluo citare qui passi aristotelici: ma si veda almeno, *Politica*, III, 7, 1279 a-b. Per Savonarola, si veda il *Trattato*, e si noti di passaggio che non appare giustificata la sorpresa di studiosi anche recenti (G. Spini, *Introduzione al Savonarola*, in *Belfagor*, III (1948), p. 424; J. H. Whitfield, *Savonarola and the Purpose of the Prince*, in *The Modern Language Review*, 1949, pp. 43-44), i quali hanno rilevato con qualche meraviglia il « realismo » politico che presiede al ragionamento che Savonarola svolge in favore del reggimento popolare. I medesimi argomenti, non escluso il riconoscimento

Rimane, è vero, del passo in questione, l'ultimo periodo, quello in cui, a giudizio dello Hexter, il Seyssel ripeterebbe in brevi parole la concezione polibiana dell'anakyklosis, del necessario passaggio delle forme l'una nell'altra. Ma ripete veramente il Seyssel quella concezione? Fondamento, premessa *sine qua non* dell'anakyklosis è il concetto che a far ruotare le costituzioni in un'orbita necessaria e costante, in quell'ordine e non in un altro, è una legge di natura, una, come Polibio dice, φύσεως ἀνάγχη; ed in effetti, non solo in senso generico, ma in senso specifico, il passaggio dalla monarchia all'aristocrazia e da questa alla democrazia avviene per intima legge di natura, sì che le passioni degli uomini, i loro umori, i loro desideri son da vedere rigorosamente come i modi di essere e di manifestarsi di questo profondo e intangibile ritmo metafisico dell'universo. Ma in Seyssel, che cosa c'è che possa non si dice richiamar da vicino (come, dopo tutto, avviene in Machiavelli) (1), ma almeno far pensare con qualche approssimazione alla dottrina polibiana? Forse l'affermazione che nessuno dei tre tipi di reggimento descritti nelle sue pagine e nelle pagine dei « philosophes » che egli cita, può essere eterno? Ma un'osservazione di questo genere non ha davvero bisogno di esser prospettata entro lo schema formale dell'anakyklosis per esser compresa nel suo fin troppo ovvio significato. E per quanto riguarda le restanti parole del passo, che cosa c'è di specificamente polibiano nell'affermazione secondo cui il tempo consuma gli stati e il disor-

---

della superiorità soltanto teorica della monarchia, sono nella discussione politica che si svolge tra i personaggi del *Paradiso degli Alberti*, ed. Wesselofsky, Bologna, 1867, II, pp. 224 sgg., che rimane un testo bene anteriore al *Trattato* savonaroliano, anche accettando, come certo si deve, le fondamentali conclusioni cronologiche di H. Baron, *The humanistic and political Literature at Florence and Venice*, Cambridge, Harvard University Press, 1955, pp. 3 sgg.

(1) *Discorsi*, I, 2 (ma su questo mi permetto di rimandare al mio articolo, *Machiavelli e la teoria dell'anakyklosis*, di prossima pubblicazione nella *Rivista storica italiana*).

dine li spinge sulla via delle trasformazioni costituzionali? Se la prima affermazione non è che una variazione sul non peregrino motivo secondo cui nulla è eterno sotto il sole, la seconda può benissimo esser spiegata senza la dottrina polibiana dei necessari rivolgimenti costituzionali; perché di rivolgimenti costituzionali han parlato, come Polibio e prima di Polibio, Platone e Aristotele, e se in Polibio c'è qualcosa di nuovo, di peculiare, di diverso, questo è per l'appunto quel che manca in Seyssel! In effetti, se costui avesse veramente letto, nella traduzione gentilmente offertagli da Giano Lascaris, i frammenti polibiani, è da pensare che le sue osservazioni sui mutamenti costituzionali sarebbero state non solo meno generiche in sé, ma anche maggiormente improntate a quel rigore naturalistico che è, di fatto, la prima cosa che colpisce il lettore del VI libro. Ché, se viceversa si volesse arguire l'assenza di specifici riferimenti dalla scarsa impressione prodotta su di lui da quella singolare trattazione, allora non si vede davvero con quale coerenza si potrebbe poi mantenere la prima premessa.

Bisognerà allora negare con assoluta intransigenza che il Seyssel abbia letto Polibio, o che, per lo meno, qualcuna delle sue idee gli sia stata indirettamente, suggerita dalla conversazione con lo stesso Lascaris o con qualche altro dotto conoscitore della lingua e della letteratura greca? Che il Seyssel avesse qualche conoscenza di Polibio (s'intende, del VI libro) quando scriveva la sua maggiore opera, non è ipotesi che si possa scartare del tutto; come pure sarebbe forse eccessivo negare che qualche vaghissima riminiscenza polibiana, diretta o indiretta, di prima o di seconda mano, sia presente nelle pagine della *Grand' Monarchie*. Quel che viceversa sembra assai difficile poter ammettere è che tali pagine non solo siano inintelligibili senza quel riferimento a Polibio, ma che siano esse stesse a render manifesta la presenza di quella specifica fonte culturale. Dalle pagine del II capitolo del I libro dei *Discorsi*, questa conclusione può tranquillamente esser tratta, tanti e così significativi essendo i punti di contatto;

da quelle della *Grand' Monarchie*, stando almeno alle prove prodotte fin qui, no davvero.

E tuttavia — si potrebbe ancora obbiettare — non questo, sì il lungo brano che si trova al centro dell'importante capitolo sui pregi e i difetti della costituzione veneziana, è quello su cui si possono fare le più pertinenti osservazioni sulle somiglianze e i punti di contatto tra il naturalismo del Seyssel e quello di Polibio. E allora, leggiamo e commentiamo attentamente la pagina seysseliana, avendo sempre presente davanti agli occhi il luogo o i luoghi in cui Polibio avrebbe per la prima volta espresso quelle idee e quei ragionamenti: non senza aver chiaramente avvertito che, critico della costituzione di Venezia come prima di quella di Roma repubblicana, il Seyssel è tuttavia pieno di ammirazione per i molti pregi di quelle leggi e di quegli ordini:

Car aussi à la verité c'est le plus accomply et mieulx policié empire et estat de communaultè, que l'on ait leu ne veu cy devant; et qui à congnoissance de leurs loix, coustumes et facon de vivre, le iugera tel. Mais toutesfoys il ya encores des imperfections qui ont esté souvent cause de le mettre en grands travaulx et en plusieurs dangiers de totale ruyne et pourroit encores mettre pour l'advenir. Car par quelque bout fault que celluy et tous les aultres (qui on esté et seront en ce monde) prennent fin. Pource qu'il n'est aulcune chose soubz le ciel perpetuelle, ains tout ce qui a commencement fault qui prenne fin, et mesmes ces corps mistiques qui sont á la semblance des corps materielz humains, lesquelz pour autant qu'ilz sont créez et composez des quatre elemens et humeurs contraires; iacoit ce que par aulcun temps se puissent entretenir et conserver en vie, c'est assavoir tant que lesdictz humeurs s'accordent. Toutesfoys est il impossible qu'a la longue l'ung ne surmonte les aultres. Et par ce moyen que la masse ne revienne à sa premiere matiere par la dissolution de ladicte compagnie. Car par ordre de nature tous lesdictz elementz et humeurs apres qu'ilz sont assemblez ont augmentation, estat et diminution advenant, laquelle est besoing aider à la nature et secourir celuy membre et celle humeur que se trouvent le plus floibes, mais il advient que quand l'on cuide ayder à l'ung, on nuyst à l'aultre. Tout ainsi advient aux corps misticques de la societé humaine, car apres qu'ilz sont assemblez par une civile et politicque union, ilz vont par quelque temps en accroissant et multipliant, apres demeurent en leur estat quelque aultre temps, puis pour autant qu'ilz sont composez des plusieurs entendemens et voluntez descordantes et repu-

gnantes, commencent à decliner et finablement viennent à neant. Ce sont en effect le cinq aages tant des corps humains que des corps misticques à scavoir l'enfance qui est le commencement, la ieunesse qui est l'augmentation, la virilité qui est l'estat, la vieillesse qui est la declination et la decrepité qui est la dissolution. Et par iceulx aages... a esté l'empire Romain descript et divisé par aulcuns notables aucteurs et historiens (1).

C'è qualche punto di contatto, al di là delle fin troppo evidenti divergenze, tra questa pagina della *Grand' Monarchie* e la dottrina polibiana? Certo lo Hexter ha perfettamente ragione quando osserva che il passo del Seyssel non segue del tutto fedelmente il ragionamento dello storico di Megalopoli sulla decadenza dei governi, ed aggiunge che la dottrina delle cinque età, qui predominante, è un « medieval element » (2) inserito in un testo che per lui, evidentemente, seguita a risentir maggiormente della fonte polibiana. Ma anche qui, chi segua con attenzione lo svolgimento dei rispettivi ragionamenti, di quello del Seyssel e di quello di Polibio, vede senza alcuna difficoltà che mentre il naturalismo di Polibio presuppone una dottrina compiutamente metafisica delle leggi costanti della società umana e quasi si direbbe della realtà tutta, quello dello scrittore francese si limita all'ovvio rilievo che nulla c'è di eterno sotto il cielo e che tutte le cose, quelle umane come quelle politiche e sociali, hanno una loro evoluzione che dall'infanzia, attraverso quattro età, le conduce alla « dissolution ». E come si fa, su questi così fragili fondamenti, a sostenere che l'un ragionamento derivi dall'altro e che sarebbe inconcepibile senza l'altro? Se il Seyssel (giova ripetere un'osservazione che è stata già fatta) avesse veramente conosciuto o avuto in mente la dottrina polibiana dell'anakyklosis, è da ritenere che il suo naturalismo non sarebbe stato limitato alla alquanto pedestre dottrina delle cinque età, ma sarebbe stato rinvigorito con qualche schietta osservazione di sapore polibiano (giacché, senza ritenere che Polibio sia proprio

(1) *Grand Monarchie*, pp. 5r-6v.
(2) HEXTER, *art. cit.*, p. 79.

una sorta di Aristotele della storiografia — come una volta lo definì il Croce (1) — si può almeno consentire sul punto che le sue dottrine siano alquanto più vigorose e interessanti di quella delle cinque età!). Laddove, nelle pagine seysseliane niente, proprio niente, sembra render legittima una simile conclusione.

Ma c'è di più. Basta leggere con un minimo di attenzione il passo del Seyssel per vedere come sua tesi essenziale sia che anche i corpi misti son destinati a corrompersi. Perché, se nulla c'è di eterno sotto il cielo, anche i corpi misti dovranno esser sottomessi a questa dura legge della natura: potranno bensì crescere ed aumentare, quindi rimanere per un certo tempo nello stato raggiunto; ma nulla potrà impedire che dopo essere saliti in alto, debbano discendere, invecchiando e dissolvendosi. La legge della loro decadenza è la stessa legge della loro composizione: giacché, costituiti da quattro contrastanti elementi, la loro ascesa sarà in funzione del progressivo equilibrarsi degli elementi che li costituiscono, esattamente come la loro corruzione e decadenza del loro progressivo squilibrarsi. E questa — pensa il Seyssel — è così la legge dei corpi umani come di quelli politici e sociali, così degli uomini come degli stati; tanto che, alla fine del passo in questione, egli può addirittura avvertire che gli stessi periodi dell'impero di Roma sono stati segnati da alcuni valenti scrittori e storici seconda la logica delle cinque età (2). Ora, non solo, prese nel loro complesso, queste osservazioni hanno ben poco a che fare con quelle contenute nelle pagine in cui Polibio parla del movimento alternato delle costituzioni e dell'inevitabile decadenza di tutte le cose; ma la stessa ammissione che anche i corpi misti non possono sottrarsi alla comune legge della dissoluzione e della morte, non potrebbe essere più contraria allo spirito che anima una parte almeno delle pagine po-

(1) B. Croce, *Teoria e storia della storiografia*, Bari, 1943, p. 171.

(2) Tra i quali scrittori, è chiaro, sarebbe molto difficile comprender anche Polibio.

libiane sulla vitalità e la perfezione del governo misto; e questo anche a prescindere dal fatto, tutt'altro che trascurabile, che altro è il governo misto di cui parla lo storico greco, altri cotesti corpi misti del Seyssel, e che nelle pagine della *Grand' Monarchie* c'è una sola definizione, né rigorosa né precisa, di quel che si abbia ad intendere per governo misto. Né evidentemente varrebbe replicare che, apologeta senza riserve del governo misto a Sparta e a Roma, anche Polibio deve implicitamente ammetterne il tramonto in quelle pagine finali del VI libro in cui la decadenza di tutte le cose è affermata senza reticenze; e che dunque la sua esaltazione del medesimo è in concreto da intendere nel senso che il governo misto non è già eterno, sottratto alla legge inesorabile della decadenza, ma solo meglio in grado delle altre forme politiche di resistere a lungo alla spinta prepotente della corruzione e della morte. Un'obbiezione di questo genere (legittima entro certi limiti) (1) non reggerebbe qui, perché, a parte il fatto che il problema della decadenza del governo misto non è mai esplicitamente trattato nelle pagine del VI libro e che, se decade, non è mai spiegato in quali modi e in quali forme si risolva; rimane in ogni caso fuor di ogni dubbio che la trattazione che Polibio ne fornisce è intesa a sottolineare non i suoi difetti ma i suoi pregi, e che mai, neppure una volta, lo storico accenna esplicitamente a quella dottrina della scomposizione e dello squilibrio dei suoi elementi costitutivi che è viceversa predominante nelle pagine del Seyssel.

---

(1) La questione se il governo misto sia da Polibio concepito come eterno o soltanto più stabile di quelli semplici, fa tutt'uno con il problema della composizione, della costruzione e dell'unità del VI libro: una questione che non può ovviamente essere affrontata in questa sede. Sul problema specifico si vedano le esatte osservazioni del Walbank, *A Commentary on Polybius*, Oxford, 1957, I, pp. 547-48 (e già C. O. Brink and F. W. Walbank. *The Construction of the sixth Book of Polybius*, in *Classical Quarterly*, XLVIII (1954), pp. 105-107), che pur giungendo a conclusioni generali non convincenti sull'unità del libro, è in questo certamente nel vero.

E del resto, chi voglia vedere quanto diversa e lontana da quella polibiana sia in genere l'impostazione del Seyssel, non ha che da leggere quel capitolo sui pregi e i difetti della costituzione romana, che pure, più di ogni altro, si dovrebbe pensare ispirato alla lezione di Polibio. Quale pregio riveste, agli occhi del vescovo savoiardo, quel governo misto che Polibio giudicava invincibile e che il Machiavelli celebra con tanta eloquenza all'inizio dei *Discorsi*? Per intendere con esattezza il significato della impostazione seysseliana del capitolo su Roma, è necessario leggerlo con la mente alle parole che chiudono il precedente, e che son quelle nelle quali lo Hexter avrebbe voluto vedere un riflesso puntuale della teoria dell'anakyklosis e noi, più modestamente, non riuscimmo a scorgere che la combinazione di un naturalismo di seconda mano con elementi desunti dalla tradizione medievale. La riprova più evidente di quella dottrina — della dottrina cioè che tutto muta e nulla è eterno sotto la volta del cielo — è, per il Seyssel, proprio la complessa vicenda della costituzione romana, la successione dei governi in quella città che certo, anche a suo giudizio, fu assai bene ordinata e raggiunse il dominio del mondo.

Et en cecy on peult comprendre clarement par l'estat de l'empire des Romains, lequel au iugement des toutes gens sages et par ce que l'on trouve par escript, et que l'on a veu par experience, a esté le plus grand et le mieulx policié de tous le aultres. Et neantmoings de la monarchie des roys, l'ont vint au gouvernement des dix hommes, et apres au populaire, puis de rechief à la monarchie, et toutesfoys il fut par bien long temps regi et gouvernê par le consulz et par le Senat soubz l'auctorité du peuple, durant lequel gouvernement il prospera le plus, et alla tousiours en accroissant iusques à ce qu'il revint à la monarchie. Car à la verité icelluy estat estoit riglé de sorte qu'il participoit de troys. Pour autant que le consulz avoyent la souveraine auctorité, durant leur consulat en plusieurs choses mesmement quand ilz estoient hors la cité. Et neantmoins le senat qui estoit garny de personnages que l'on estimoit les plus sages et les plus preudhommes du peuple, tenoyent le gouvernal de la nef touchant les principaulx affaires de sorte qu'a peine se povoit passer aulcune chose de grande importance sans l'auctorité d'icelluy. Et s'y avoit neantmoins le peuple sa part bien grande au gouvernement, tant

a l'election des officiers qu'a decerner la paix ou la guerre et en plusieurs aultres choses de grande importance. Et oultre ce avoit ses tribus, sans lesquelz le senat ne pouvoit faire decret qui fust vallable. Ceste forme de gouvernement par les raisons susdictes, a esté trouvée le meilleure qui eust esté au paravant n'ait esté depuis encores en communaulté et empire populaire. Et l'experience le monstre par ce que avec icelluy regime et gouvernement, les Romains ont donné la plusgrande partie du monde. Et non pourtant par la lecture de leurs gestes et histoyres, l'on trouve qu'il y avoit de l'imperfection beaucoup, laquelle se peult iuger tant par raison morale que par l'experience. Et sans vouloir descouvrir tous les poinctz et passaiges ausquelz l'on pourroit noter ladicte imperfection, I'en diray aulcuns des principaulx et plus evidens, lesquelz furent cause de la ruyne dudict empire populaire, et qu'il revint à la monarchie; laquelle depuis est venue à neant, ou à si petite chose comme l'on voit. C'est en effect que du commencement le senat et le nobles en ordonnant l'estat et le gouvernement populaire apres que les roys furent chassez, prindrent tant d'auctorité, et si peu laisserent au menu peuple, qu'il se mutina et se departit d'eulx en grand dissention. Et pour les appaiser fut force que l'on donnast à icelluy peuple plus d'auctorité que la raison n'eust voulu: dont apres sordirent presque tous leurs differens et dissentions civiles, lesquelles estoient continuelles... (1).

Città saggia, forte, bene ordinata, a giudizio dei molti che vissero in essa e scrissero dei suoi ordini e delle sue gesta, anche Roma è dunque, per il Seyssel, mesta testimonianza di questa progressiva riduzione « à neant » delle costituzioni e dei popoli. Ed in effetti, non passò anch'essa

---

(1) *Grand' Monarchie*, pp. 2v-3v. L'interpretazione della storia romana presente in questa pagina del Seyssel non potrebbe esser più lontana da quella che il Machiavelli svolge nella prima parte del I libro dei *Discorsi*. Sui rapporti tra i due scrittori — rapporti, intendo, diretti e personali — non si sa nulla di preciso, tranne che forse il Machiavelli incontrò il Seyssel alla Corte di Francia nel 1504 (Ridolfi, *Vita*, cit., p. 120), che il Seyssel era a Roma nel 1513, quando il suo collega fiorentino era intento a comporre la prima parte dei *Discorsi* e il *Principe*; e che, a Roma, ebbe frequenti contatti con l'ambasciatore fiorentino presso la Corte papale, Francesco Vettori (cfr. Caviglia, *op. cit.*, p. 326 n. 1). Che attraverso il Vettori, il Seyssel abbia avuto qualche notizia delle idee machiavelliane? Congettura suggestiva, e che tuttavia non c'è nulla che possa rendere anche solo lontanamente probabile: la lettura della *Grand' Monarchie* non sembra davvero molto rivelatrice da questo punto di vista.

storico c'è nelle grandi pagine del III e del V libro, perchè egli potesse accontentarsi della modesta schematizzazione polibiana. E tuttavia (per tornare al nucleo della questione), ammetter questa differenza tra Aristotele e Polibio, non significa certo dimostrare che il Seyssel abbia letto piuttosto il secondo che il primo. Al contrario! Dei due concetti in questione, infatti quello aristotelico e in genere medievale, non quello polibiano, è presente nella *Grand' Monarchie de France*, se è vero che, dopo aver affermato che la monarchia sarebbe il migliore dei reggimenti se il monarca riuscisse a mantenere in giusto equilibrio potere e giustizia, egli aggiunge subito dopo che, in tanto l'oligarchia è da definir come reggimento corrotto, in quanto è proprio degli oligarchi anteporre all'interesse di tutti il proprio personale interesse, il « leur proffit particulier ». Dove, la tradizionale definizione aristotelica del bene comune e dell'interesse particolare torna, con le parole ripetute da una lunga tradizione, a stabilire con estrema esattezza in quale contesto culturale le pagine di Seyssel debbano essere collocate. E tuttavia, non dice il vescovo savoiardo che i re quasi mai riescono a mantenere quell'equilibrio (1) di cui si diceva, e tendono invece, abusando del potere, a sorpassare i limiti che sarebbe conveniente rispettare? Certo. Ma, a parte il fatto (del resto, di primaria importanza) che per Seyssel, non certo per Polibio, la monarchia è considerata come il miglior tipo di reggimento, se il concetto polibiano ha un senso, questo consiste nell'individuazione di una legge, tra naturale e psicologica (2), per la quale, venuti agli eredi, i reggimenti tendono a degenerare, insieme per l'inesperienza, i vizi,

(1) La questione è tradizionale nel pensiero politico medievale: ma qui basta citare PLAT., *Leges*, III, VI, 691 c-d.

(2) POLYB., VI, 8, 4-6: « ὅτε δὲ διαδέξαιντο πάλιν παῖδες παρὰ πατέρων τὴν τοιαύτην ἐξουσίαν, ἄπειροι μὲν ὄντες κακῶν, ἄπειροι δὲ καθόλου πολιτικῆς ἰσότητος καὶ παρρησίας, τεθραμμένοι δ'ἐξ ἀρχῆς ἐν ταῖς τῶν πατέρων ἐξουσίαις καὶ προαγωγαῖς, ὁρμήσαντες οἱ μέν ἐπὶ πλεονεξίαν καὶ φιλαργυρίαν ἄδικον, οἱ δ' ἐπὶ μέθας καὶ τὰς ἅμα ταύταις ἁπλήστους εὐωχίας, οἱ δ' ἐπὶ τὰς τῶν γυναικῶν ὕβρεις καὶ παίδων ἁρπα-

la « lubido dominandi » (come diceva Sallustio) di quelli: laddove l'affermazione di Seyssel non solo non presuppone e non delinea alcuna legge, ma è tutta conchiusa in un elementare constatazione di fatto. L'analisi polibiana è presente in Machiavelli che, avendo letto sicuramente il VI libro di Polibio ed avendone tratto alcuni concetti essenziali, non poteva ignorar proprio quello: è del tutto assente in Seyssel, fermo, per questo aspetto, ad una concezione formalmente medioevale dei problemi.

Non è infatti ben noto che quel concetto di « bene comune », inteso come criterio discriminativo delle costituzioni buone dalle corrotte, è altresì largamente presente in tutta la tradizione tomistica, e non solo tomistica, del pensiero politico medievale? Far citazioni, qui, sarebbe impossibile, tanto il materiale è abbondante e, per dir così, tutto citabile: ma, se se ne vuole un tardo e assai significativo documento, si leggano le prime pagine del *Trattato* politico di frate Girolamo Savonarola; e accanto al concetto (poi rifiutato con argomenti tipici nella tradizione fiorentina) che il miglior governo è quello di uno, si troverà quest'altro concetto, di diretta ispirazione tomistica, che il bene comune, e non l'amor di sé, è quello che fa grandi le città e sempre deve guidar chi le governa. E allora, se il passo del Seyssel sul quale lo Hexter fonda le sue conclusioni è quello stesso che si è letto e commentato fin qui, come si fa a dire che esso rispecchia piuttosto idee polibiane che aristoteliche e medievali (1)?

γάς, μετέστησαν μὲν τὴν ἀριστοκρατίαν εἰς ὀλιγαρκίαν, ταχὺ δέ κατεσκεύασαν ἐν τοῖς πλήθεσι πάλιν τὰ παραπλήσια τοῖς ἄρτι ῥηθεῖσι ».

(1) Sembra superfluo citare qui passi aristotelici: ma si veda almeno, *Politica*, III, 7, 1279 a-b. Per Savonarola, si veda il *Trattato*, e si noti di passaggio che non appare giustificata la sorpresa di studiosi anche recenti (G. Spini, *Introduzione al Savonarola*, in *Belfagor*, III (1948), p. 424; J. H. Whitfield, *Savonarola and the Purpose of the Prince*, in *The Modern Language Review*, 1949, pp. 43-44), i quali hanno rilevato con qualche meraviglia il « realismo » politico che presiede al ragionamento che Savonarola svolge in favore del reggimento popolare. I medesimi argomenti, non escluso il riconoscimento

Rimane, è vero, del passo in questione, l'ultimo periodo, quello in cui, a giudizio dello Hexter, il Seyssel ripeterebbe in brevi parole la concezione polibiana dell'anakyklosis, del necessario passaggio delle forme l'una nell'altra. Ma ripete veramente il Seyssel quella concezione? Fondamento, premessa *sine qua non* dell'anakyklosis è il concetto che a far ruotare le costituzioni in un'orbita necessaria e costante, in quell'ordine e non in un altro, è una legge di natura, una, come Polibio dice, φύσεως ἀνάγχη; ed in effetti, non solo in senso generico, ma in senso specifico, il passaggio dalla monarchia all'aristocrazia e da questa alla democrazia avviene per intima legge di natura, sì che le passioni degli uomini, i loro umori, i loro desideri son da vedere rigorosamente come i modi di essere e di manifestarsi di questo profondo e intangibile ritmo metafisico dell'universo. Ma in Seyssel, che cosa c'è che possa non si dice richiamar da vicino (come, dopo tutto, avviene in Machiavelli) (1), ma almeno far pensare con qualche approssimazione alla dottrina polibiana? Forse l'affermazione che nessuno dei tre tipi di reggimento descritti nelle sue pagine e nelle pagine dei « philosophes » che egli cita, può essere eterno? Ma un'osservazione di questo genere non ha davvero bisogno di esser prospettata entro lo schema formale dell'anakyklosis per esser compresa nel suo fin troppo ovvio significato. E per quanto riguarda le restanti parole del passo, che cosa c'è di specificamente polibiano nell'affermazione secondo cui il tempo consuma gli stati e il disor-

---

della superiorità soltanto teorica della monarchia, sono nella discussione politica che si svolge tra i personaggi del *Paradiso degli Alberti*, ed. Wesselofsky, Bologna, 1867, II, pp. 224 sgg., che rimane un testo bene anteriore al *Trattato* savonaroliano, anche accettando, come certo si deve, le fondamentali conclusioni cronologiche di H. Baron, *The humanistic and political Literature at Florence and Venice*, Cambridge, Harvard University Press, 1955, pp. 3 sgg.

(1) *Discorsi*, I, 2 (ma su questo mi permetto di rimandare al mio articolo, *Machiavelli e la teoria dell'anakyklosis*, di prossima pubblicazione nella *Rivista storica italiana*).

dine li spinge sulla via delle trasformazioni costituzionali? Se la prima affermazione non è che una variazione sul non peregrino motivo secondo cui nulla è eterno sotto il sole, la seconda può benissimo esser spiegata senza la dottrina polibiana dei necessari rivolgimenti costituzionali; perché di rivolgimenti costituzionali han parlato, come Polibio e prima di Polibio, Platone e Aristotele, e se in Polibio c'è qualcosa di nuovo, di peculiare, di diverso, questo è per l'appunto quel che manca in Seyssel! In effetti, se costui avesse veramente letto, nella traduzione gentilmente offertagli da Giano Lascaris, i frammenti polibiani, è da pensare che le sue osservazioni sui mutamenti costituzionali sarebbero state non solo meno generiche in sé, ma anche maggiormente improntate a quel rigore naturalistico che è, di fatto, la prima cosa che colpisce il lettore del VI libro. Ché, se viceversa si volesse arguire l'assenza di specifici riferimenti dalla scarsa impressione prodotta su di lui da quella singolare trattazione, allora non si vede davvero con quale coerenza si potrebbe poi mantenere la prima premessa.

Bisognerà allora negare con assoluta intransigenza che il Seyssel abbia letto Polibio, o che, per lo meno, qualcuna delle sue idee gli sia stata indirettamente, suggerita dalla conversazione con lo stesso Lascaris o con qualche altro dotto conoscitore della lingua e della letteratura greca? Che il Seyssel avesse qualche conoscenza di Polibio (s'intende, del VI libro) quando scriveva la sua maggiore opera, non è ipotesi che si possa scartare del tutto; come pure sarebbe forse eccessivo negare che qualche vaghissima riminiscenza polibiana, diretta o indiretta, di prima o di seconda mano, sia presente nelle pagine della *Grand' Monarchie*. Quel che viceversa sembra assai difficile poter ammettere è che tali pagine non solo siano inintelligibili senza quel riferimento a Polibio, ma che siano esse stesse a render manifesta la presenza di quella specifica fonte culturale. Dalle pagine del II capitolo del I libro dei *Discorsi*, questa conclusione può tranquillamente esser tratta, tanti e così significativi essendo i punti di contatto;

da quelle della *Grand' Monarchie*, stando almeno alle prove prodotte fin qui, no davvero.

E tuttavia — si potrebbe ancora obbiettare — non questo, sì il lungo brano che si trova al centro dell'importante capitolo sui pregi e i difetti della costituzione veneziana, è quello su cui si possono fare le più pertinenti osservazioni sulle somiglianze e i punti di contatto tra il naturalismo del Seyssel e quello di Polibio. E allora, leggiamo e commentiamo attentamente la pagina seysseliana, avendo sempre presente davanti agli occhi il luogo o i luoghi in cui Polibio avrebbe per la prima volta espresso quelle idee e quei ragionamenti: non senza aver chiaramente avvertito che, critico della costituzione di Venezia come prima di quella di Roma repubblicana, il Seyssel è tuttavia pieno di ammirazione per i molti pregi di quelle leggi e di quegli ordini:

Car aussi à la verité c'est le plus accomply et mieulx policié empire et estat de communaultè, que l'on ait leu ne veu cy devant; et qui à congnoissance de leurs loix, coustumes et facon de vivre, le iugera tel. Mais toutesfoys il ya encores des imperfections qui ont esté souvent cause de le mettre en grands travaulx et en plusieurs dangiers de totale ruyne et pourroit encores mettre pour l'advenir. Car par quelque bout fault que celluy et tous les aultres (qui on esté et seront en ce monde) prennent fin. Pource qu'il n'est aulcune chose soubz le ciel perpetuelle, ains tout ce qui a commencement fault qui prenne fin, et mesmes ces corps mistiques qui sont á la semblance des corps materielz humains, lesquelz pour autant qu'ilz sont créez et composez des quatre elemens et humeurs contraires; iacoit ce que par aulcun temps se puissent entretenir et conserver en vie, c'est assavoir tant que lesdictz humeurs s'accordent. Toutesfoys est il impossible qu'a la longue l'ung ne surmonte les aultres. Et par ce moyen que la masse ne revienne à sa premiere matiere par la dissolution de ladicte compagnie. Car par ordre de nature tous lesdictz elementz et humeurs apres qu'ilz sont assemblez ont augmentation, estat et diminution advenant, laquelle est besoing aider à la nature et secourir celuy membre et celle humeur que se trouvent le plus floibes, mais il advient que quand l'on cuide ayder à l'ung, on nuyst à l'aultre. Tout ainsi advient aux corps misticques de la societé humaine, car apres qu'ilz sont assemblez par une civile et politicque union, ilz vont par quelque temps en accroissant et multipliant, apres demeurent en leur estat quelque aultre temps, puis pour autant qu'ilz sont composez des plusieurs entendemens et voluntez descordantes et repu-

gnantes, commencent à decliner et finablement viennent à neant. Ce sont en effect le cinq aages tant des corps humains que des corps misticques à scavoir l'enfance qui est le commencement, la ieunesse qui est l'augmentation, la virilité qui est l'estat, la vieillesse qui est la declination et la decrepité qui est la dissolution. Et par iceulx aages... a esté l'empire Romain descript et divisé par aulcuns notables aucteurs et historiens (1).

C'è qualche punto di contatto, al di là delle fin troppo evidenti divergenze, tra questa pagina della *Grand' Monarchie* e la dottrina polibiana? Certo lo Hexter ha perfettamente ragione quando osserva che il passo del Seyssel non segue del tutto fedelmente il ragionamento dello storico di Megalopoli sulla decadenza dei governi, ed aggiunge che la dottrina delle cinque età, qui predominante, è un « medieval element » (2) inserito in un testo che per lui, evidentemente, seguita a risentir maggiormente della fonte polibiana. Ma anche qui, chi segua con attenzione lo svolgimento dei rispettivi ragionamenti, di quello del Seyssel e di quello di Polibio, vede senza alcuna difficoltà che mentre il naturalismo di Polibio presuppone una dottrina compiutamente metafisica delle leggi costanti della società umana e quasi si direbbe della realtà tutta, quello dello scrittore francese si limita all'ovvio rilievo che nulla c'è di eterno sotto il cielo e che tutte le cose, quelle umane come quelle politiche e sociali, hanno una loro evoluzione che dall'infanzia, attraverso quattro età, le conduce alla « dissolution ». E come si fa, su questi così fragili fondamenti, a sostenere che l'un ragionamento derivi dall'altro e che sarebbe inconcepibile senza l'altro? Se il Seyssel (giova ripetere un'osservazione che è stata già fatta) avesse veramente conosciuto o avuto in mente la dottrina polibiana dell'anakyklosis, è da ritenere che il suo naturalismo non sarebbe stato limitato alla alquanto pedestre dottrina delle cinque età, ma sarebbe stato rinvigorito con qualche schietta osservazione di sapore polibiano (giacché, senza ritenere che Polibio sia proprio

(1) *Grand Monarchie*, pp. 5r-6v.
(2) HEXTER, *art. cit.*, p. 79.

nella sua eccessiva e intransigente nettezza; sacrificherebbe ad una tesi che è soltanto probabile la fantasia della storia che ne sa sempre di più dei bravi e non sempre modesti filologi. Vaghe riminiscenze polibiane (lo abbiamo già detto) potrebbero pur essere riscontrate in queste pagine che nel complesso svolgono una dottrina assai lontana da quelle di Polibio. Se il raffronto testuale esclude che tra queste due dottrine esista un'effettiva somiglianza, e che da ciò si possa ricavar la conclusione che l'una procede dalla conoscenza dell'altra, nessun raffronto potrà mai dimostrare in modo netto e sicuro che il Seyssel non abbia letto Polibio. E tuttavia, quel che conta a questo proposito è il primo termine del problema, se il raffronto testuale possa provar che l'abbia letto e che le sue pagine ne derivino altrettanto chiaramente che quelle machiavelliane del II capitolo del I libro dei *Discorsi*: perché questo è stato il tentativo dello Hexter. E da questo punto di vista, la risposta non può esser che quella che già si è data tante volte nel corso di questa lunga analisi: una risposta negativa.

Ma allora, venendo meno le premesse, cadono le conseguenze della ingegnosa congettura dello Hexter. La via che egli ha scelto si dimostra come la più lunga, la più tortuosa, la più improbabile; e conviene perciò abbandonarla. Se infatti lo studioso americano fosse riuscito a dimostrar sul serio che le pagine del Seyssel non possono essere adeguatamente comprese senza far ricorso ai frammenti polibiani del VI libro, l'ulteriore congettura che il Lascaris abbia tradotto tutto intero il libro in questione potrebbe essere sostenuta (dati gli stretti rapporti tra i due dotti) con qualche fortuna: ma dal momento che nulla autorizza a pensare che il Seyssel abbia utilizzato il VI libro di Polibio nella prima parte della *Grand Monarchie*, con quale diritto si può sostenere che il Lascaris lo tradusse per intero e che la sua traduzione servì al Machiavelli per la composizione di alcuni fondamentali capitoli del I libro dei *Discorsi*? Analizzata attentamente nelle

sue premesse, la tesi dello Hexter si dimostra perciò tanto complicata quanto improbabile, e troppo ingegnosa per essere vera. E allora? Bisognerà concludere aggiungendo la nostra voce a quella dello Hexter malinconicamente lamentante l'impossibilità di risolvere questo grave e tormentoso problema? E certo, che il problema sia arduo, difficile da risolvere su un piano di assoluta certezza, è senz'altro da ammettere. Che il Machiavelli ignorasse il greco, sembra assolutamente certo; e la prima traduzione latina integrale del VI libro di Polibio è quella di Wolfango Musculo, di parecchi anni posteriore alla morte del Machiavelli; una traduzione italiana di Ludovico Domenichi non è che del 1545 (1). Né si pensi che negli anni in cui il Musculo lavorava a volgere in latino i libri di Polibio successivi ai primi cinque, si possedesse notizia di altre traduzioni del VI libro, se, terminata la parte riguardante le costituzioni e le loro alterne vicende, prima di iniziar la versione di quella militare, il traduttore sentiva il bisogno di precisare che « quae sequuntur, ab Jano Lascari sunt versae, et iam antea Anno 1537 vulgata ». Prima di quella data, esisteva bensì la celebre versione latina di Niccolò Perotti (che è quella che il Machiavelli avrà utilizzato nel *Principe* e nei *Discorsi* per questi primi libri), e che lo stesso Musculo riproduce con emendamenti nella edizione del 1549: ma proprio nella lettera dedicatoria a Nicolò V, il dotto umanista non aveva mancato di esprimere tutto il suo letterario disdegno contro la perfida fortuna, che aveva disperso tanta parte della grande opera dello storico

(1) Si cfr. anche, *Fragmenta duo ex sexto Polybii Historiarum libro de diversis rerum publicarum formis, deque Romanorum praestantia*, Pompilius Amasaeus vertit, Ioannes Baptista Phaellus Bononiae impressit, 1543. Nella lettera dedicatoria al cardinale Alessandro Farnese (che è datata all'aprile del 1543), il traduttore scrive: « Eam ego Historiae partem cum tertio ab hinc anno tum primum legissem, adeo mihi et operis argumentum, et ipsa differendi ratio placuit, tum ut experirer, an aliquod bonarum literarum studiosis, qui graece nescirent, adiumentum afferre possem, in latinum vertere decreverim... » (pp. II_r-III_v).

greco, solo concendendo all'inesauribile sete dei dotti la non troppo abbondante fonte dei primi cinque libri (1).

E allora? Bisognerà forse riprendere in considerazione l'ipotesi tanto cara al Triantafillis (ma definitivamente impugnata dal Piccolomini, dal Villari e dal Tommasini) che il Machiavelli sapesse il greco, o che almeno fosse in grado di leggere faticosamente senza aiuto di traduzioni quei testi di cui non ci fosse traduzione latina? Ma un'ipotesi del genere è tanto più assurda, quanto più si osservi come alla sua formulazione manchino gli elementi di fatto essenziali: ché se nulla ha fin qui provato in maniera inconfutabile che il Machiavelli ignorasse la lingua greca, nulla ha provato in maniera certa che viceversa la conoscesse. E con questo la questione rimane talmente in sospeso, da dover essere di necessità considerata come una questione insolubile, e cioè mal posta. Se i sostenitori della seconda ipotesi (qualora ne siano rimasti) possono trarre qualche motivo di conforto da questa impostazione del problema, a loro parziale disillusione bisognerà pur aggiungere che, stando così le cose, tanto vale procedere come se il Machiavelli ignorasse il greco; perché, in mancanza dell'assoluta certezza, non

---

(1) Polybii *Historiarum libri quinque in latinam conversi linguam*, Nicolao Perotto interprete, Florentiae, Per haeredes Philippi Juntae, 1522, p. IIv: « conversis in latinum sermonem quinque libris Polybii: qui soli nobis superstites ex amplissima illius historia remansere ». E Vincenzo Obsop nella lettera dedicatoria « amplissimo atque illustrissimo principi D. Georgio Marchioni Brandenburgesi, et Domino suo Clementissimo » che apre l'edizione greca della *Storia* polibiana, pubblicata a Basilea nel 1529 (Polybii Megalopolitani *Historiarum libri priores quinque, Nicolao Perotto Episcopo Sipontino interprete, item, epitome sequentium librorum usque ad decimum septimum*, Vuolfgango Musculo interprete, Basilea, 1529, p. 4v: « Quis vero siccis oculis tantam tot librorum cladem et iacturam potest saltem reminisci animo? ». Sul Perotti traduttore si veda ora, Niccolò Perotti's *Version of The Enchiridion of Epictetus*, edited with an introduction and a list of Perotti's writings by Revilo Pendleton Oliver, University of Illinois Press, Urbana, 1954 (discusso dal Garin, in questo *Giornale*, 134 (1957), pp. 105-108).

c'è testo greco da lui in qualche modo utilizzato che non ponga subito, non fosse che per scrupolo di coscienza, il complicato problema della sua fortuna e delle sue traduzioni!

È vero bensì che, già segnalata dal Piccolomini, dal Villari e dal Tommasini, ma ignorata, a quel che sembra, dai più recenti studiosi, alla Laurenziana di Firenze esiste una traduzione latina dei frammenti di Polibio, eseguita all'inizio del XVI secolo (secondo la precisazione del Bandini) da quel Francesco Zefi che è noto non solo come modesto erudito ed umanista, ma altresì come bibliotecario della stessa Laurenziana. Ma d'altra parte, le notizie che si posseggono intorno a questo non certo eccelso personaggio, sono così scarse e così imprecise da non consentire alcuna conclusione sicura circa la possibilità che il Machiavelli potesse servirsi proprio di quella traduzione. Dal materiale lacunoso e non sempre coerente che gli eruditi sette ed ottocenteschi misero insieme intorno allo Zefi, non si ricavano infatti che poche date approssimativamente sicure (1), ma non concernenti i problemi che qui interessano; e se oggi sembra pacifico che gli Zefi, anzi i Francesco Zefi, furono due e non uno (come riteneva il Bandini), e che quello che tradusse Polibio fu non il precettore di Lorenzino dei Medici (2),

---

(1) A. M. Bandini, *De Florentina Juntarum Typographia*, Firenze, 1791, pp. 136-44 (« vixit Florentiae post annum MD » p. 136). Ma l'affermazione è troppo generica perché ci si possa far fondamento. Il Bandini (*op. cit.*, p. 142) dà altresì notizia della traduzione del VI libro: ma anche qui, senza indicare, neppure congetturalmente, una data (e si cf. anche, *Catalogus Codicum latinorum Bibliothecae Medicae Laurentianae*, ed. A. M. Bandini, Firenze, 1776, III, p. 402 n. 2). Per altre indicazioni sullo Zefi, si può vedere il saggio di P. O. Kristeller, *Francesco da Diacceto and Florentine Platonism in the Sixtenth Century*, cit., pp. 300-302. Ma la trattazione più completa rimane quella del Tommasini, *La Vita e gli scritti di Niccolò Machiavelli*, cit., II, pp. 165-67 n., a cui rimando per altre indicazioni, tra le quali quelle del Triantafillis, del Piccolomini e del Villari.

(2) F. Zeffi, *Epistole di San Girolamo*, ed. Morini, Firenze, 1862, p. xi. Qui il Morini rimprovera energicamente il Bandini per la con-

ma il bibliotecario della Laurenziana, la luce che è stata fatta su queste questioni, certo importanti, non è tale da illuminarci sul problema che ci interessa qui. Su quali fondamenti, infatti, si potrebbe avanzar la congettura che la traduzione dello Zefi fosse pronta prima del 1513, e che il Machiavelli potesse quindi averla vista prima di dar inizio alla sua opera intorno alle repubbliche? È vero che in una lettera indirizzata al Machiavelli da Roberto Acciaiuoli il 3 dicembre 1507, si legge alla fine: « Vale et cum datur ocium quandoque scribas, Zefiumque nostrum tibi commendo cum sibi benefitio esse potes... » (1). E questa è senza dubbio una concordanza singolare, degna della massima considerazione. Ma se la data di nascita dello Zefi che tradusse Polibio è stata esattamente stabilita dal Morini, costui non poteva aver che sedici o diciassette anni nel 1507, essendo nato il 30 dicembre 1491; e non è quindi molto verosimile che a quella tenera età potesse aver già tradotto, con la perizia che ognuno potrà riconoscergli, le pagine dello storico greco, o fosse per tradurle per appagare la curiosità del segretario fiorentino. E poi, è proprio certo che lo Zefi al quale qui l'Acciaiuoli allude sia quello che tradusse Polibio, e non piuttosto quello che andò precettore in casa di Lorenzino dei Medici? Di quest'ultimo Zefi si sa, con relativa approssimazione, che nacque intorno al 1480, e che era quindi più anziano di una decina d'anni del suo omonimo: non si potrebbe allora pensare che fosse proprio quest'ultimo lo Zefi raccomandato al Machiavelli da Roberto Acciaiuoli?

Tutte congetture, ipotesi, supposizioni, non solo, come si vede, estremamente tenui, ma tali in ogni caso da non escludere che il Machiavelli potesse vedere in un secondo tempo la traduzione dello Zefi o servirsi di lui per farsi

---

fusione dei due Zeffi (o Zefi) (« il Bandini... ha raccozzonato gli imbrogli altrui e vi ha messo su la vernice »). Su questa distinzione si veda ora, oltre TOMMASINI, l. c., anche FERRAI, *Lorenzino de' Medici*, Firenze, 1891, p. 20 n. 1.

(1) *Lett. fam.*, n. XC, p. 174.

volgere in latino i frammenti del VI libro. Quando potrebbe esser avvenuto tutto questo insieme di fatti? Prima o dopo il 1513? Ma qui, come è chiaro, ogni risposta è impossibile. Dello Zefi che tradusse Polibio, si sa che nel 1518 andò come precettore in casa Strozzi: potrebbe esser questo l'anno in cui il Machiavelli lo conobbe, o lo rivide da quel lontano 1507? Anche qui, rispondere è del tutto impossibile. Si va per congetture, per accostamenti che più arbitrari non potrebbero essere. E si comprende quindi come sia meglio abbandonar senz'altro questa via, che potrebbe essere interessante, se non fosse così gravemente ingombra di difficoltà e di ostacoli: tanto più che, ipotesi per ipotesi, niente vieta che se ne formulino altre, che hanno almeno dalla loro parte il vantaggio di una indiscutibile ragionevolezza.

E l'ipotesi che qui s'intende avanzare è questa, né audace, come si vede, né particolarmente peregrina; e cioè che il Machiavelli possa essersi fatto tradurre il VI libro di Polibio in un anno qualsiasi della sua vita (anteriormente al 1513 o anche successivamente) da un suo qualsiasi amico addottrinato nella lingua greca e al corrente delle sue inclinazioni teoriche, nonché, s'intende, della sua grande ammirazione per la Repubblica romana. L'ipotesi è, in verità, niente affatto improbabile; anche il Walker (1),

---

(1) Walker, II, 290. Le osservazioni che il Walker (II, 289-90) fa sulla questione della traduzione del VI libro di Polibio sono, d'altra parte, parecchio sfocate: alcune, addirittura errate. Così la congettura che il Perotti conoscesse i frammenti del VI libro e li avesse riassunti nel proemio alla sua edizione, è senza fondamento: bastava una rapida occhiata alla edizione in questione, e alla lettera a Nicolò V per rendersene conto. Il Walker deve esser stato tratto in errore dal fatto che esistono edizioni latine di Polibio, con l'epitome di altri libri: ma si tratta, come è ben noto, di edizioni assai tarde, che in nessun modo possono essere state adoperate dal Machiavelli. Assai più ragionevole la congettura che il Machiavelli conoscesse il ms. della Laurenziana (Pl. LXIX, Cod. IX. Polybii *Historiarum libri V cum notatis ad oram libri manu ut videntur Angeli Politiani. Ex sexto libro de Romanorum reipublicae principio et incremento adhuc autem et ejus florenti statu ac differentia ab aliis*), e che, ignaro di greco, possa esser-

che se non sempre vede con sicurezza le questioni più strettamente interpretative, è tuttavia generalmente bene informato, ha pensato che i frammenti polibiani possano esser giunti al Machiavelli attraverso una traduzione, scritta o orale, preparatagli da un amico. E del resto, non si dimentichi che nella lista dei libri che furono di Giano Lascaris, compilata dal suo allievo e segretario Matteo Devaris, al n. 39, figura un'opera comprendente varie scritture greche sul problema delle costituzioni, da Senofonte (1) a Polibio; che questi libri furono tutti commissionati dal Lascaris per l'incremento della Biblioteca Medicea Laurenziana, che la Biblioteca Medicea Laurenziana fu dispersa dopo la cacciata di Piero dei Medici da Firenze nel 1494 e molta parte dei suoi fondi (e quindi forse anche il libro che ci interessa) furono conservati presso i frati di San Marco e quindi presso la stessa Cancelleria fiorentina dove il Machiavelli potrebbe averne preso visione (2). E perché dunque, di congettura in congettura, non si potrebbe addirittura pensare che alla conoscenza del VI libro polibiano egli possa essere stato iniziato da quel Marcello di Virgilio Adriani, del quale sono

---

selo fatto tradurre. Non si dimentichi che le parole finali del V libro, regolarmente tradotte dal Perotti, annunciano chiaramente la trattazione della costituzione romana (« ἐν δὲ τῇ μετὰ ταῦτα βύβλῳ, βραχέα προσαναμνήσαντες τῆς [ἐν ταύτῃ τῇ βύβλῳ] προκατασκευῆς, ἐπὶ τὸν περὶ τῆς Ῥωμαίων πολιτείας λόγον ἐπάνιμεν κατὰ τὴν ἐν αρχαῖς ὑπόσχεσιν »): non è dunque legittimo congetturare che il Machiavelli, ammiratore, fin dai primissimi anni (si veda, ad esempio, la lettera scritta il 21 novembre 1500 dalla Corte di Francia, in *Legazioni e Commissarie* ed. Passerini-Milanesi, Firenze-Roma, 1875, I, pp. 237-38) della Repubblica romana, dovesse cercare con particolare impegno le pagine di uno storico del quale egli aveva ben avuto modo di apprezzare l'ingegno?

(1) Cod. Vat. Grec., 1414, ff. 99-105 (ora edito in P. De Nolhac, *Inventaire des manuscripts grecs de Jean Lascaris*, in *Mel. Arch. et Histoire*, VI (1886), pp. 251-74. Al n. 39, appunto, tale inventario reca le seguenti parole: Ξενοφῶντος ἀπομνημονεύματα καὶ ἄλλα τινα καὶ ἐκ τῶν Πολυβίου τινὰ δευρα... νον ».

(2) La congettura, audace ma non irragionevole, è del Tommasini, l. c.

ben noti la perizia di grecista e i rapporti di affettuosa amicizia che ebbe fin dall'inizio con il Machiavelli? Che il giovane segretario lo abbia avuto come maestro, è cosa che alcuni hanno negato, su fondamenti che non sembrano però aver molta solidità (1); e che è invece da confermare quando alla notizia si sappia dare un'interpretazione non troppo pedantesca e meccanica. E se le cose stanno così, se effettivamente tra il Machiavelli e l'Adriani intercorsero rapporti che si conservarono sempre affettuosi e che non furono estranei alla stessa elezione del Machiavelli alla Cancelleria fiorentina, allora la congettura sembra prendere maggior peso, e precisarsi; perché l'Adriani, « bene litterato in greco et latino » (come dice il Parenti) (2), discepolo del Landino e del Poliziano, era naturalmente a contatto, come maestro di « humanità », coi maggiori letterati del tempo, dal Calcondila ad Aldo Manuzio, e niente vieta perciò di pensare che quel mondo di dotti e di interpreti dell'antica cultura ellenica potesse in qualche modo esser noto anche al giovane Machiavelli. E del resto, che difficoltà poteva incontrare un giovane di grande ingegno e di insopprimibile curiosità, che fin dall'inizio aveva avuto saldo il convincimento della necessità di stringere insieme in un nesso indissolubile la lezione degli antichi con quella dei moderni tempi e che a tale scopo non aveva esitato a tormentare gli amici con le sue continue richieste di libri, — a farsi tradurre un testo greco in una città come Firenze, che aveva visto la grande rinascita della cultura ellenica e non aveva perciò esitato a proclamarsi l'Atene italiana? In una città nella quale gli allievi del Crisolora e dell'Argirupolo (3) si chiamavano Leonardo Bruni e Angelo Poliziano (per non far che due

(1) Si veda, su questo, RIDOLFI, *Vita*, cit., p. 77.

(2) Le parole del Parenti sono citate da D. MARZI, *La Cancelleria della Repubblica fiorentina*, Rocca S. Casciano, 1910, p. 281 (sull'Adriani, pp. 281-82).

(3) Sulla posizione dell'Argiropulo, son da vedere, soprattutto, le preziose indicazioni di E. GARIN, *Donato Acciaiuoli cittadino fiorentino*, in *Medioevo e Rinascimento*, Bari, 1954, pp. 234-280.

nomi soltanto), e nella quale non era infrequente il caso che fiorentini che non avevan dispregiato il volgare scrivessero direttamente nella lingua di Socrate e di Platone; in una città come questa, satura di conoscenze e di cultura elleniche, non era davvero difficile che un giovane come il Machiavelli venisse a conoscenza dei frammenti polibiani sulle costituzioni e il loro ciclico destino. Lo stesso Roberto Acciaiuoli, che nel 1507 gli aveva scritto la lettera che si è già citata, e di cui son ben noti i rapporti di amicizia che lo legavano al Machiavelli, — lo stesso Roberto Acciaiuoli era uomo di cultura e di preparazione non indifferente, tale che avrebbe ben potuto assolvere quel compito per l'amico. Come non pensare quindi che un uomo come il Machiavelli, curiosissimo di tutto quel che potesse confermare e arricchire le sue idee nelle cose dello stato e della politica, che fin dal 1503 s'era provato nell'ambizioso proposito di unire l'esperienza romana e quella fiorentina nel discorso sulla Valdichiana ribellata, non potesse avere più di un'occasione per venire a conoscenza di un testo così caratteristico sulla costituzione della Repubblica romana? E del resto, giova non dimenticare mai l'avvertimento di un notevole conoscitore della tradizione classica nel Rinascimento italiano, Enea Piccolomini; il quale, in una sua lettera a Pasquale Villari (1) intorno alla questione allora assai dibattuta e controversa se il Machiavelli sapesse o no il greco, a proposito dei manoscritti di traduzioni latine di opere greche osservava che molte di quelle traduzioni dovettero andar perdute, quando il fervore di studi che aveva caratterizzato la rinascita della cultura ellenica e che aveva spinto a ricercarne le opere, si spense e quei documenti di una intensa attività si dispersero un po' dovunque nelle biblioteche italiane. Le conoscenze di cui lo studioso può oggi disporre, dopo le ricerche del Cammelli e di altri sull'attività dei grandi dotti bizantini, sono certamente assai maggiori di quelle di cui potesse disporre il Piccolomini; e tuttavia,

(1) La lettera del Piccolomini, in VILLARI, *op. cit.* I, pp. 581-590.

esse non son tali da indurre a respingere un avvertimento suggerito dall'esperienza e sorretto da tanta dottrina. Immaginare che senza la complicata e alquanto misteriosa mediazione di Giano Lascaris, il Machiavelli non sarebbe mai potuto venire a conoscenza di Polibio, significa quindi, in conclusione, sacrificare la fantasia della storia ad una ipotesi non necessaria ed estremamente incerta; significa non valutare nelle sue esatte proporzioni l'impressionante fioritura degli studi ellenici nella città del Bruni, del Manetti, del Poliziano; nella città nella quale lo stesso Giano Lascaris aveva dimorato a lungo, sempre alla ricerca di nuovi testi da raccogliere e da far conoscere ai dotti frequentatori delle sue conversazioni e della Biblioteca che egli aveva l'incarico di aggiornare e di arricchire. E allora, se le pagine del Seyssel sono lungi dal provare quel che lo Hexter vorrebbe, se la congettura che il Lascaris avesse tradotto per il dotto savoiardo quelle pagine polibiane si rivela difficilmente provabile, se nulla può confermare che solo attraverso il Lascaris il Machiavelli avrebbe potuto venire a conoscenza del VI libro di Polibio, sembra necessario abbandonare senz'altro la ricostruzione dello studioso americano, e, dopo aver reso il dovuto omaggio alla sua sottile ingegnosità, dichiarar chiaramente che essa non persuade.

Rimarrebbe ora da esaminare, con analisi molto minuta, l'effettiva presenza di Polibio nei primi diciotto-venti capitoli del I libro dei *Discorsi*; e riproporre il problema, già sollevato implicitamente dal Baron, se quei capitoli sarebbero stati concepibili prima che il Machiavelli fosse venuto a conoscenza dei frammenti del VI libro. Ma qui, preliminarmente, la questione va ulteriormente specificata; perché, se con presenza polibiana si vuole intendere che, prima di conoscere Polibio, il Machiavelli non poteva avere ben chiaro nella mente il quadro della concezione politica esposta in quei primi diciotto capitoli, occorrerebbe risponder subito che la tesi dominante nella prima parte di quest'opera è quella dell'utilità delle lotte poli-

tiche quando esse si svolgano come si svolsero nella prima repubblica romana, subito dopo la cacciata dei re, e che tale tesi è in Polibio del tutto assente. Se infatti nelle pagine dello storico greco si incontra l'affermazione che, quel che a Sparta fu opera della saggezza lungimirante di Licurgo, fu raggiunto a Roma mediante gravi lotte e disordini, l'affermazione dello storico greco è ben lungi dall'implicare quella sottile e profonda dottrina delle lotte politiche, dei rapporti tra le leggi, gli ordini e la realtà politico-sociale, che caratterizza tutta la prima parte dei *Discorsi*, e che è in effetti il cardine del pensiero politico del Machiavelli. E se, a questo proposito, si volesse replicare che proprio da quella affermazione polibiana il Machiavelli potrebbe aver tratto lo spunto della sua teoria politica, ancora una volta occorrerebbe rilevare che un ben povero criterio di quel che sia la genesi e lo svolgimento di una dottrina mostrerebbe di avere chi proponesse una simile interpretazione. Alla radice delle riflessioni del Machiavelli non sta tanto Polibio, quanto la sua varia e complessa esperienza storica; stanno le opere di quegli storici e di quei pensatori politici che con varia intelligenza lo informavano sulle lontane origini di quel dramma di cui egli aveva vissuto le più terribili conseguenze. E se, senza dubbio, anche la lettura dei frammenti polibiani può essere entrata in questo processo, non si dica che senza Polibio quel processo sarebbe inconcepibile; perché, senza negare la necessità di studiarne la complessa composizione culturale, due sono qui i casi: o i *Discorsi* son opera di scarso vigore e di debole originalità, e allora quel criterio « causalistico » potrebbe avere la sua legittimità; oppure son opera originale, nata dal travaglio storico del suo pensiero e della sua esperienza, e allora non c'è « fonte », non c'è opera, non c'è dottina, che, essendo entrata nel suo processo compositivo, possa essere rianalizzata e riottenuta nella sua obbiettiva purezza. Tra queste due prospettive è necessario scegliere: e se la prima delle due sembrerà inadeguata e fin assurda a quanti siano convinti dell'importanza grande di questa

opera machiavelliana, si rifletta almeno che ad essa conduce inevitabilmente proprio l'impostazione del problema che si è discussa qui su!

L'unica seria questione che a questo proposito possa porsi non è dunque quella di stabilire con il vecchio, ed evidentemente sempre tenace, criterio causalistico tante volte combattuto da Adolfo Omodeo (1), quanto di polibiano ci sia nei *Discorsi*, ma di ricostruire ad un tempo, la dottrina e le fonti, il processo culturale e quello concettuale, perché essi non son due, ma uno; e perché solo così si potrà stabilire in concreto il modo spesso assai singolare in cui la « fonte » polibiana è utilizzata e criticata nelle pagine del Machiavelli. Un'analisi di questo genere, assai interessante e da farsi in sede adatta, darebbe senza dubbio risultati assai significativi, permetterebbe di cogliere in concreto il modo in cui il Machiavelli leggeva e reagiva alle sue letture, rivelerebbe un sotterraneo lavorio di critica e di impostazione che spesso non risulta a chi consideri solo la più compatta superficie delle dottrine. Ma, senza pretendere di anticipare qui i risultati di questa ricerca, basti osservare che, se si esclude il II capitolo del I libro (che del resto potrebbe benissimo esser stato composto più tardi, come sono in genere composte dopo la fine di un lavoro, tutte le « introduzioni »), non c'è capitolo della prima parte dei *Discorsi* in cui le parti utilizzanti Polibio non possano esser ritagliate e soppresse, senza che le tesi generali del capitolo ne risentano in modo grave e definitivo; o, se si preferisce, in cui l'utilizzazione polibiana appaia indispensabile allo svolgimento concettuale delle questioni. Ma questi, come si vede, sono problemi o assai grossi o assai minuti; e converrà perciò rimandarne la trattazione ad un'altra occasione.

Per tutte queste ragioni, non sembra dunque che si possano accogliere le tesi, pur così suggestive e acuta-

(1) Si vedano solo, tra le molte che si potrebbero citare, le osservazioni contenute in *Storia delle origini cristiane*, I, *Gesù*, 2ª ed., Messina, 1932, pp. XXIX sgg.

mente ragionate, del Baron e dello Hexter. E sembra perciò miglior partito, dopo tutte queste discussioni, tornare alla tesi del Gilbert che, liberata di alcune punte eccessivamente ardite, fornisce pur sempre un terreno assai meno insidioso alla impostazione del problema. Anche per il Gilbert, infatti, i *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, quando siano considerati nella loro effettiva struttura formale di commenti, sono da riportare avanti nel tempo di un paio d'anni. Ma se per il dotto studioso i *Discorsi*, in quanto tali, son da riportare a questa data, i primi diciotto capitoli son senza dubbio, nel loro nucleo essenziale, il frutto degli anni precedenti; e questo, anche se la successiva rielaborazione cui certamente furono sottoposti quando il Machiavelli riordinò tutto il suo vasto materiale, ha lasciato in essi tracce fin troppo evidenti di una cronologia più tarda. Inserzioni, aggiunte, correzioni, riferimenti ad episodi successivi al 1513, son senza dubbio presenti nei primi diciotto capitoli; né di essi (quando si escludano quei periodi caratterizzati da un preciso riferimento cronologico) sarà mai possibile far compiutamente la storia (o la cronaca). Ma che, nel complesso, si tratti di capitoli scritti nel 1513, non è per il Gilbert da porsi in dubbio: e non solo perché (come si vide a suo tempo) a quei capitoli, o almeno alla loro prima redazione allude il *Principe* in un brano che non sembra lasciar dubbi non solo sulla loro esistenza ma altresì sulla loro relativa consistenza (« ne ragionai a lungo »), ma anche perché la loro logica, il loro metodo, il clima concettuale che in essi si respira, sono assai diversi da quelli dei successivi capitoli, e assai vicini invece a quelli caratteristici del trattato sui principati. Ora che le ragioni specifiche addotte dal Gilbert per spiegare queste differenze, riescano accettabili, è, paradossalmente, da escludere; e si dice paradossalmente, perché può sembrar strano che di un ragionamento si accetti tutto, tranne il ragionamento stesso! E tuttavia, le cose stanno proprio così. La logica del *Principe* può esser da noi considerata assai diversa da quella di questi capitoli; possiamo respin-

gere l'idea che il loro « romanism » sia assai meno vigoroso di quello caratteristico degli altri libri (anche se, senza dubbio, si tratta di una diversa accezione del mito dei Romani) (1). Eppure, ci sembra del tutto vera la conclusione del Gilbert, che questi capitoli siano nel loro nucleo, nella loro idea generale, di poco anteriori alla composizione del breve trattato. E quali sono dunque le ragioni di questo giudizio? Forse, le sole parole del II capitolo del *Principe*? Anche quelle, certo, se, come si è visto, non ha plausibili ragioni la pretesa di considerarle come un'aggiunta del 1516. Ma in effetti, quella « prova » non sarebbe di per sé tanto importante, se a quella conclusione non conducesse chiaramente tutta la logica della costruzione del Machiavelli, se la genesi del *Principe*, e quindi le ragioni della interruzione dei *Discorsi* (o, se piace meglio, dell'opera sulle repubbliche), non fossero evidenti nei *Discorsi* stessi, nei capitoli che vanno dal XVI al XVIII. Nei primi capitoli dei *Discorsi* il Machiavelli aveva contrapposto alla sua dolorante esperienza politica, la grandezza di Roma; e, lungi dal limitarsi ad una semplice contrapposizione polemica tra la repubblica romana e la sua città, era sceso a fondo nelle loro opposte storie per ritrovare la logica della grandezza romana e della miseria fiorentina. Il risultato di questa indagine, che presuppone non solo ampie letture degli storici antichi, ma anche la intensa meditazione degli scrittori moderni, dal Compagni a Leonardo Bruni, da Marsilio da Padova a Dante, era stato che la ragione di quelle opposte storie era da ricercare nel metodo delle lotte politiche combattute così tra le mura di Firenze come tra quelle di Roma; perché se a Firenze, i contrasti eran stati sempre guidati e determinati dall'esclusivo desiderio di vittoria della parte, senza che l'interesse dello stato intervenisse mai a riscattare l'impeto violento dei contendenti, proprio il contrario era interve-

(1) Su questa differenza tra il I e il II libro dei *Discorsi*, mi sia concesso rimandare ancora al mio *Niccolò Machiavelli*, cit. dal quale derivano le osservazioni fatte nelle pagine che seguono.

nuto a Roma, dove quei contrasti tra patrizi e plebei avevano avuto per effetto, non la distruzione di uno dei due ordini ad esclusivo e fazioso vantaggio dell'altro, ma la costituzione di leggi e di ordini meglio in grado di esprimere tutto il complesso insieme degli « umori » contenuti nel corpo sociale e politico della Repubblica. Quali siano ora le conseguenze dottrinali di questa lucida impostazione; in che cosa e perché questa logica politica sia diversa da quella del *Principe*, questi son problemi che, lungamente affrontati altrove, non possono essere nuovamente analizzati in questa sede. Dove quel che occorre rilevare è solo che, dall'analisi della grandezza degli stati il Machiavelli era successivamente ricondotto a considerare, per le ragioni della sua stessa impostazione, il problema della decadenza, e a riprendere quindi diretto e immediato contatto con i drammatici problemi che lo avevan spinto a scrivere, e che erano stati poi come allontanati dalla stessa profonda ricerca delle loro più intime « cagioni ». Se gli ordini e le leggi degli stati tendono a esaurirsi, a cristallizzarsi in forme ormai inadeguate al mutato contenuto politico e sociale che dovrebbero esprimere; se quindi le città si corrompono e tendono alla rovina, è possibile che tale corruzione e rovina siano frenate ed impedite? Il problema tornava ad essere quello dell'Italia del suo tempo: e il Machiavelli che se lo trova dinnanzi drammaticamente e lo analizza in due magistrali capitoli, il XVII e il XVIII, il Machiavelli rimane esitante dinnanzi alle conseguenze estreme della sua analisi, non dice che sia impossibile del tutto, ma che sia quasi impossibile, e sullo sfondo lascia trasparir l'esigenza di un tentativo ancora da compiere, di un'esperienza ancora da svolgere fino alle conseguenze estreme. Molti sono i problemi che un simile tentativo impone; difficilissimo è arrestare quella decadenza, e per operar questo tentativo occorre la virtù di un solo uomo, investito di una quasi regia autorità e di un eccessivo potere. Ma chi dice che il suo tentativo debba riuscire? E poi, non è evidente che, ritirando lo stato dalla forma repubblicana a quella

monarchica, il rischio della tirannide è implicito nella stessa riuscita del tentativo? E se questo è vero, dove trovare un uomo che, essendo così buono da voler intraprendere quella difficilissima impresa, sappia tuttavia agir da cattivo? Perché, certo, diventar principe di una città, è insieme, in quelle circostanze, impresa da uomo buono (che desideri salvar la sua città), ma anche da uomo cattivo (che desideri per sé tutto il potere).

Considerati nel loro drammatico svolgimento, nei problemi che pongono e che non risolvono in una luce di meridiana certezza, nelle difficoltà che sopra tutto prospettano in luogo di conclusioni impossibili a trarsi con tanta nettezza, i capitoli in questione appaiono veramente come la premessa del *Principe*, di quel disperato tentativo di porre rimedio, con una « extraordinaria virtù » ad una « extraordinaria » corruzione che il breve opuscolo svolge e ragiona. Troppo drammaticamente è sentito quel problema, perché l'ipotesi che il Machiavelli non avesse ancora svolto fino in fondo il suo tentativo non divenga, nella coscienza dello storico, verità e certezza; troppo dubbioso e incerto è ancora il Machiavelli perché l'ipotesi che il tentativo del *Principe* fosse già stato compiuto ed egli già brutalmente persuaso del suo fallimento, non debba rivelarsi del tutto errata. Chi voglia vedere quale sarà lo stato d'animo del Machiavelli nel 1515 e dopo il 1515, legga il II libro dei *Discorsi*, l'*Arte della guerra*, la stessa *Vita di Castruccio*: e allora non tarderà a cogliere la ben diversa atmosfera morale che il fallimento e la coscienza del fallimento, del *Principe*, avevano contribuito a formare. Non solo: ma chi desideri vedere quel che il XVIII capitolo sarebbe stato dopo il *Principe*, legga il LV del I libro; e non tarderà a scorgere, anche qui, le profondissime differenze nella trattazione di un problema che, senza essere proprio il medesimo, ha tuttavia, col precedente, moltissimi punti di contatto. La drammatica incertezza che nel XVIII capitolo accompagnava la trattazione machiavelliana sull'attuabilità del tentativo, è, in queste pagine, del tutto svanita: e il freddo rigore con

cui il Machiavelli prospetta il problema, la chiarezza con cui distingue le situazioni in cui occorre ordinare una repubblica da quelle in cui viceversa occorre ordinare una monarchia, tutto questo non ha più nulla a che fare con l'attualissima ricerca che aveva caratterizzato il precedente capitolo. Tra l'uno e l'altro, in effetti, sta la grande avventura del *Principe*, di quel grande, forse impossibile tentativo cui, nel XVIII capitolo dei *Discorsi*, il Machiavelli aveva cercato di dare una prima, rigorosa e appassionata impostazione.

L'analisi condotta fin qui non consente la proclamazione di grandi conquiste. Rimane incerto quando esattamente il Machiavelli abbia posto fine alla sua grande opera, se nel 1517 o nel 1519, o se, come afferma il Giunta in una sua lettera, egli l'abbia ritoccata fino all'ultimo dei suoi giorni, mai contento della forma esterna che egli aveva dato ai suoi pensieri, intimamente persuaso che in essi, più che altrove, stesse la sua « verità ». Ed incerti rimangono altresì, dal punto di vista di una matematica certezza, i momenti esatti in cui l'opera fu portata innanzi e quelli in cui fu interrotta, quelli in cui fu ripresa e rielaborata; né sarà mai possibile dir con la massima precisione quale fosse, prima della rielaborazione che certo il Machiavelli fece del suo materiale, l'ordine dei suoi capitoli, e in quale successione cronologica fossero stati originariamente composti.

E tuttavia, sarebbe un grave errore se da questi rilievi si volesse ricavar una conclusione scettica circa la possibilità d'intendere storicamente la grande opera machiavelliana (che è poi l'unica cosa che agli studiosi interessi); perché, se la cronologia di certe parti rimane poco chiara, se l'ordine originario dei capitoli non potrà sempre esser ricostruito, questo non toglie che i *Discorsi* hanno la loro storia, che è storia di problemi e di motivi, di atteggiamenti polemici e di concetti, e che solo all'interno di questa storia può essere intesa quella storia cronologica che i filologi cercano generosamente di ricostruire. In

quella storia di problemi e di concetti, di atteggiamenti polemici e morali, l'opera del Machiavelli è pienamente intellegibile e ricostruibile; ed è per questo che staccare il momento dell'indagine filologica da quello della ricostruzione storica è precludersi la via ad intendere il problema stesso che interessa e che attende la sua soluzione. Da questo punto di vista, quel che interessa veramente non è se il Machiavelli abbia posto fine alla sua opera nel 1517 o nel 1519, nel 1518 o nel 1521, molti anni prima della sua morte, o pochi giorni prima; e nemmeno se i capitoli che oggi fan parte di un libro non facessero per caso, all'inizio, parte di un altro. Quel che interessa è che, chi legga storicamente quelle pagine le venga articolando secondo un criterio interpretativo che è di sviluppo e di movimento, che le differenze tra una parte e l'altra dell'opera siano colte nella loro effettiva, profonda ragione. Perché questa è la vera storia dei *Discorsi*, questi sono i tempi che lo storico deve innanzi tutto cercar di cogliere e di intendere nelle loro ragioni profonde, nella loro genesi storica: ciò che è fuori di questo nesso di problemi può interessare la cronaca, non la storia dell'opera.

Ora, che alla soluzione di questo problema le pagine che precedono non abbiamo offerto nessun contributo degno di qualche attenzione, sarebbe forse ingiusto affermare. Che i primi diciotto o venti capitoli del I libro fossero stati già composti quando il Machiavelli mise mano al *Principe*, non è cosa che possa seriamente esser rimessa in discussione; troppi, per noi come per il Gilbert, sono i motivi che caratterizzano questi capitoli come precedenti il breve trattato sui principati, perché si possa ancora sollevare la questione se viceversa non appartengano all'ultima fase della composizione dell'opera. Su questo punto, il consenso con le conclusioni del Gilbert è assoluto e totale. Bisognerà allora concludere che, in sostanza, la tesi che qui si finisce per proporre sulla composizione dell'opera, coincide senza residui con quella dello studioso tedesco-americano? Ed effettivamente non ci sarebbe niente di strano se, dopo aver tanto a lungo cer-

cato di far vedere i limiti di una interpretazione, si finisse per constatare una sostanziale coincidenza di convincimenti e di conclusioni. Nelle linee generali, lo schema di quell'interpretazione risulta infatti pienamente accettabile. È pienamente accettabile, ad esempio, l'osservazione che i primi diciotto capitoli fossero già stati composti quando il Machiavelli dette inizio alla composizione del *Principe*; è molto verosimile, che i *Discorsi* fossero proseguiti nel 1515, anche se, abbiamo visto, è difficile escludere che nell'anno precedente il Machiavelli non tornasse mai al suo lavoro di commentatore liviano; è del tutto certo, infine, che il Machiavelli abbia rielaborato tutto il suo materiale, dando ad esso quella forma nella quale poi ci è stato tramandato con il titolo che ha oggi. Che poi all'interno di queste sostanziali concordanze, le differenze siano abbastanza forti, è cosa che già è stata più volte rilevata. E certo, sarebbe difficile, dopo tutto quel che s'è detto nelle pagine precedenti, poter sostenere con il Gilbert che l'inizio dei *Discorsi* veri e propri coincida con l'inizio della partecipazione del Machiavelli alle riunioni degli Orti, e che la testimonianza del Nerli abbia davvero quel valore determinante che il Gilbert ha preteso di leggervi e di ricavarne. Nemmeno la tesi che i *Discorsi* sono commenti alla prima deca di Tito Livio va esente, quando sia presentata con la rigidità con cui talvolta il Gilbert la prospetta, da qualche riserva; e sopra tutto non sembra verosimile che, il piano del commento liviano che, per il Gilbert, è poi niente altro che il piano stesso dei *Discorsi*, non possa esser stato concepito dal Machiavelli prima delle sue partecipazioni alla vita degli Orti. Un esame delle testimonianze, e la logica stessa della situazione, mostrano al contrario che quel piano non poteva non esser precedente al momento in cui il Machiavelli lo veniva attuando nelle conversazioni degli Orti, e che anche per questa via si scioglie il nesso troppo rigido e non sempre perspicuo che il Gilbert ha voluto porre tra questi due momenti, in realtà diversi, della vita intellettuale del Machiavelli. Differenze, dissensi ce ne son dunque molti; in certe

conclusioni e ancor più, come si è detto, nella loro motivazione critica. Ma in sostanza rimane, salvo errore, un accordo di fondo che a noi piace sottolineare, e che non potrebbe invece esser dichiarato con gli altri due valenti studiosi di cui si son discusse le tesi. Con il che, sembra ormai opportuno chiudere questo discorso che, nato per fare il punto su qualche questione e senza la minima pretesa di « definitività » (1), sta rischiando di diventare, se non altro, un fastidioso discorso « perpetuo ».

GENNARO SASSO.

---

(1) Molti problemi rimangono infatti senza soddisfacente soluzione: molte ricerche debbono essere proseguite o iniziate. Questo articolo si propone solo di contribuire alla discussione aperta da Felix Gilbert, ed eventualmente, alla soluzione di qualche problema. Non ho fatto allusione, nel corso di questo saggio, alla questione sollevata dal Cod. Reg. Lat. 1099, cc. 11 sgg., conservato nella Biblioteca Vaticana, e che è certamente della fine del XV secolo: è chiaro infatti che il saggio dello Hexter era già stato composto, quando egli è venuto a conoscenza del codice. Debbo confessare però che, avendo studiato il codice, non sono riuscito a comprendere come da esso lo Hexter possa attendersi conferme alle sue congetture.

IL « VARIUM POEMA » DI TEOFILO FOLENGO*

Per giungere ad un giudizio sulla poesia del *Varium Poema*, che sia utile anche ai fini dell'inquadramento storico letterario del poemetto, può essere percorsa vantaggiosamente la via dell'esame della prosodia e della metrica, intesa quest'ultima come uso di formule e come ricerca in esse di particolari effetti ritmici. In quanto rivolto ad un aspetto dello stile tecnicamente definibile con esattezza, e storicamente orientativo, tale esame consentirà precise conclusioni in ordine alla formazione umanistica del Folengo, il cui *Varium Poema* risulterà inserito sulla tradizione napoletana del Pontano e del Sannazaro, ove esso appare, su un piano di poetica attenta soprattutto ai valori metrici, applicazione e sviluppo originale dei principi della *varietas*, portata cinquecentescamente ad una maggior complessità umana.

Si chiariscono così pienamente gli obiettivi poetici del Folengo nell'integrazione delle sue esperienze svolte in direzione umanistica, con quelle risultanti da lunga tradizione chiesastica e tesa istanza religiosa. In tale integrazione equilibrata, più ancora che in qualche risultato tecnicamente ineccepibile, è da riconoscere la nuova strada su cui il Folengo consegue la propria originalità di poeta latino, distaccandosi dal Pontano e dal Sannazaro, e creando la nuova forma dell'idillio eremitico nell'umanizzazione del motivo religioso, e nella flessione della coscienza letteraria ad una linea di *simplicitas*.

***

La prosodia del Folengo è nel *Varium Poema* attenta, fondata sul ricordo dei testi classici, con indulgenze verso

* Per il testo del *Varium Poema* mi riferisco all'edizione critica da me curata per l'Editore Loescher di Torino, e in corso di stampa.

usi preoraziani e in particolare catulliani, e con accettazione del procedimento umanistico dell'estensione dell'uso delle eccezioni. Il numero di queste eccezioni, ed il loro sommarsi a volte in una stessa espressione, sono fatti che danno alla prosodia folenghiana alcunché di abnorme, che è bene rilevare subito, affinché la definizione delle particolarità, che verrò presentando, non diventi forzata razionalizzazione di un'applicazione prosodica che invece è libera da filologismi, e conserva un certo margine di incertezza per scarsa documentazione, nella letteratura poetica, di talune quantità, per suggestione di falsi etimi o per male impostate analogie.

Frequente è il caso della sinalefe aspra per incontro di vocale lunga con vocale breve, e l'influenza di Catullo è qui dimostrata anche dal trovarsi la sinalefe diciotto volte in faleci, quattro sole volte in esametri (1); diversa, ma analoga, la situazione della sinalefe per incontro di parola giambica con lunga, che, pur prevalendo ancora l'eccezione nel falecio (quattordici esempi di sinalefe), presenta tre esempi nell'esametro, uno nel pentametro, due nel saffico minore (2), autorizzato questo pure da Catullo (3). In falecio, e seguendo l'esempio ancora di Catullo, compare anche la sinalefe con monosillabo breve e vocale breve, non nell'ultimo piede (4); e prevalentemente nei faleci ancora l'elisione aspra di monosillabo (5).

---

(1) Ecco le indicazioni dei passi: IV, 35; XVII, 6; XVII, 25; XXIII, 11; XXIX, 29; XXXVII, 11; XL, 1; XL, 4; XL, 7; XL, 10; XL, 15; XLV 6; XLVI, 7; XLVI, 23; XLVIII, 2; LI, 15; LIX, 19; LIX, 20; LXVI, 29; LXVIII, 35; LXVIII, 36; LXVIII, 42.

(2) I, 2; IV, 22; VI, 5; VII, 8; IX, 5; X, 19; X, 29; XVII, 18; XVII, 31; XVIII, 1; XXV, 3; XXVI, 12; XXIX, 17; XXIX, 27; XXXII, 1; LVII, 5; LVII, 6; LVII, 7; LVII, 17; LVIII, 13.

(3) *Liber*, LI, 14.

(4) XI, 32 (*dum anhela*).

(5) III, 7; X, 4; X, 18; XXIX, 35; XXIX, 48; XXIX, 50; XXXIII, 2; XXXIII, 5; XLVI, 21; XLIX, 1; LIII, 12; LIV, 1; LVII, 13; LXII, 47; LXII, 51. Dieci sono in faleci, una in esametro, una in pentametro, tre in saffici minori.

Raro è l'iato semplice, di cui ho riscontrato tre casi in tesi terminante in *-m*: uno con cesura tra le sillabe formanti l'iato, gli altri più caratteristicamente arcaici (1); assente l'iato prosodico. Abbastanza frequente è la sineresi (2), mentre di dieresi prosodica registro un solo esempio (3), e due di consonantizzazione della *j*, con allungamento della precedente sillaba (4). La *correptio iambica* è nei limiti oraziani (5), mentre due soli casi riscontro di abbreviamento per enclisi, entrambi in *siquidem*, di cui il Folengo ritrovò esempio, piuttosto che presso Plauto, in Ovidio (6). Abbastanza frequente è la sistole metrica, che ricorre otto volte nel falecio, cinque nel saffico minore (7); due soltanto sono i casi di diastole, e forse tre, se si considera spondeo l'unico trocheo in seconda sede che comparirebbe nelle undici saffiche del *Varium Poema* (8);

---

(1) LX, 16; VII, 3 (*iam illo ex*: per eliminare l'iato bastava trasporre: *iam ex illo*); XXXIX, 20 (*nam illum*).

(2) XI, 1; XII, 1; XII, 8; XIV, 3; XVII, 1; XXIII, 9; XXIII, 15; XXIX, 30; XXXII, 1; XXXV, 6; XXXIX, 31; XLII, 10; XLII, 23; XLII, 32; XLV, 2; XLVII, 3; XLVIII, 15; LIX, 6; LIX, 12; LIX, 20; LXII, 18; LXV, 13; LXVI, 14. In *pene iam* (LXI, 5) non è avvenuta la consonantizzazione della *i*, che per sineresi si è fusa con la *a*, quindi per elisione il gruppo *eia* ha dato origine ad una sola lunga.

(3) *Iesu* (XXIX, 10), che, invece, compare con la *i* consonantizzata in XXIX, 29, 30, 31; XL, 1, 4, 7, 10, 15.

(4) In entrambi i casi si tratta di *ŏbicio*: *me obiiciam* (LVIII, 14) all'inizio di esametro, e *ōbiecti* (LXII, 50) per lo spondeo della prima dipodia del saffico minore.

(5) VI, 12; IX, 46; X, 9; XXXVI, 5; (due volte: *tibi* e *rogo*) XLVI, 28; XLIX, 6; L, 25; LIX, 3; LX, 9.

(6) L, 5; LXVIII, 20.

(7) Più frequente è il caso di abbreviamento necessario alla scansione trocaica del falecio (XXIV, 8; XXVI, 16; XXXIX, 16; LIII, 6; LVII, 16 — *cŭī et* presenta la dieresi e la sistole metrica in *cui*, indi la sinalefe attraverso l'elisione giambica —; LVII, 23; LXVIII, 5), un caso riguarda il dattilo del falecio (XLIX, 13), uno il primo trocheo (LXII, 67), due il dattilo (XX, 9; XXVIII, 26), uno la dipodia trocaica (XXXII, 7) del saffico minore, uno il dattilo dell'adonio (LXII, 36).

(8) X, 30 (necessario alla scansione trocaica del falecio), XLV, 2 (prima sillaba di esametro), XLVII, 5.

in fine ricordo un allungamento in arsi davanti a cesura (1).

Queste particolarità prosodiche, oltre alla posizione debole e forte, ed alla *ŏ* finale d'età imperiale (2), determinano un fluttuare di quantità oltre i limiti della tradizione classica: da considerare in aggiunta sono le quantità fluttuanti dei nomi propri e quella di *decŏri* e *decōri*, fluttuazione ripetuta in due versi di uno stesso componimento (3), indici, nell'uso pienamente consapevole, della capacità di sfruttare le possibilità prosodiche della lingua e della tradizione latina. Appunto a questa conclusione mira il mio esame: mostrare la completa padronanza dei mezzi tecnici, anche nel campo della prosodia, da parte del Folengo, che si inserisce consapevolmente in una tradizione colta, movente dai classici e abbracciante l'umanesimo. A questa estensione dell'ambito dei modelli del *Varium* conduce l'esame metrico, che pone il Folengo sulle identiche posizioni del Pontano.

I metri usati nel *Varium Poema* sono soltanto quattro: il falecio (trenta componimenti), l'esametro (quattordici), il distico (tredici), il sistema saffico minore (undici). L'abbondanza di faleci dimostra i contatti con il *Liber* di Catullo e con gli *Hendecasyllabi* del Pontano, ed altri particolari mi confermano in tale opinione, come il frequente ritorno nella « base » del giambo (4) al posto del

---

(1) XXXIII, 6 (*expandē*, quasi fosse imperativo della II coniugazione, per necessità del pentametro).

(2) I, 3; III, 1; XLIII, 2; XLVI, 10; XLIX, 6; LIX, 3; LX, 9. In uno stesso verso (VI, 12) trovo *citŏ* e *nesciō*; *rogŏ* compare in XXXVI, 5, e *rogō* in XLV, 3.

(3) IV, 27 e IV, 29. Per i nomi propri mi limito a citare gli esempi di *Ēvangeli* ed *Evangeli* (I, 8; XXIX, 7 e LI, 8).

(4) VI, 14; X, 32; XVII, 1; XVII, 8; XXIV, 12; XXV, 12; XXVI, 2; XXXIX, 6; XXXIX, 9; XXXIX, 14; XXXIX, 15; XXXIX, 20; XL, 7; XL, 10; XLVI, 22; XLVIII, 10; XLIX, 1; LIII, 4; LIII, 6; LIII, 10; LVII, 16; LVII, 18; LIX, 18; LX, 2; LXIII, 4; LXIII, 14; LXV, 1; LXV, 8; LXVIII, 2; LXVIII, 25. Cfr. Pontano, *Hendecasyllabi*, I, i, 12, 33. — Le citazioni che farò dal Pontano sono soltanto esemplificanti.

normale spondeo, fatto che allontana dal sistema oraziano, e sia pure in un metro che Orazio non usa: si tratta di violazione indiretta, violazione di quell'estensione del sistema, che sarebbe nelle consuetudini umanistiche. Come in Catullo *55*, si trova qui un dattilo condensato in spondeo, certamente con intenzione scherzosa (1). Cesura fondamentale è quella di terza arsi, ma non poco frequenti sono la dieresi dopo il dattilo (2) e quella dopo il primo trocheo (3); rare, invece, la cesura di secondo trocheo (4) e quella dopo la terza sillaba (5). Non mancano neppure le cesure eccezionali, di due tipi: dopo il primo elemento d'una parola composta (6), e prima della desinenza d'un vocabolo che si elida con il successivo (7). Le clausole nei faleci folenghiani sono, come in Catullo e nel Pontano, spesso trasmodanti a fine giocoso. Frequenti le tetrasillabiche e le pentasillabiche, più rare le esasillabiche (8),

---

(1) XVII, 1 (« *io io* ». Sulla consonantizzazione della *i* cfr. n. 3 di p. 3. Non escludo, peraltro, che possa trattarsi di una sinizesi aspra [*ĭ(o) ĭō*]).

(2) Per esempio nel I componimento il primo caso si riscontra dodici volte, quattro il secondo (vv. 1, 11, 14, 16). Per la dieresi dopo il dattilo cfr. PONTANO, *Hendecasyllabi*, I, i, 1, 3, 4, 5, ecc.

(3) I, 10; LI, 3; LIV, 1; LIV, 3; LVII, 8; LVII, 9; LIX, 8; LIX, 11; LX, 8; LX, 16; LXIII, 4; LXIII, 15; LXV, 4; LXVII, 1; LXVII, 2; LXVII, 3; LXVII, 7; LXVIII, 1; LXVIII, 13; LXVIII, 14; LXVIII, 15; LXVIII, 16; LXVIII, 23; LXVIII, 24; LXVIII, 25; LXVIII, 27; LXVIII, 28; LXVIII, 30; LXVIII, 35; LXVIII, 37; LXVIII, 38; LXVIII, 41. Cfr. PONTANO, *Hendecasyllabi*, I, i, 11.

(4) VI, 3; XXIX, 2; LIX, 20. Cfr. PONTANO, *Hendec.*, I, xiii, 45.

(5) XVII, 7. Cfr. PONTANO, *Hendec.*, I, xii, 27; II, xxxviii, 1.

(6) VI, 2 (*endeca/syllabi*); XXXIX, 29 (*Theo/philumque*); LI, 8 (*Ev/angeli*). Cfr. PONTANO, *Hendec.*, I, i, 10. È frequente la cesura a metà della parola *hendecasyllabi*. — Nessuna illazione si può trarre dalle differenze ortografiche tra i due poeti, ignorando noi su quale testo il Folengo leggesse le liriche pontaniane.

(7) X, 29; X, 33; XII, 3; XVII, 22; XXV, 3; XXVI, 12; XLVI, 17; XLVI, 18; XLVI, 20; XLVIII, 15; LIII, 2; LVII, 5; LVII, 12; LIX, 19; LX, 10; LXVII, 4; LXVIII, 10; LXVIII, 17; LXVIII, 33; LXVIII, 40; LXVIII, 46. Cfr. PONTANO, *Hendec.*, I, i, 10.

(8) LIX, 1; LXVIII, 8. Cfr. PONTANO, *Hendec.*, I, i, 25; I, ii, 12.

una eptasillabica (1). C'è pure un esempio di verso ipermetro, elidente con la prima sillaba del verso successivo; ed un'illecita tmesi di fine falecio, falsamente autorizzata dalle tmesi fra terzo saffico e adonio (2).

Nell'esametro dattilico vi sono notevoli libertà metriche, che trovano precedenti nella poesia latina ed umanistica, e in quanto consapevoli (lo potremo costatare) rientrano nelle caratteristiche tecniche. Vi sono naturalmente esametri spondaici: rari e sempre rispettosi della buona norma che vuole il dattilo in quarta sede, e la fine del quinto piede non coincidente con fine di parola (3). Ma il principio umanistico dell'estensione a norma delle eccezioni metriche della poesia antica porta all'uso relativamente frequente del grave esametro di cinque spondei (4), derivato forse da Catullo *116*, 3, e di quello di cinque dattili (5), agilissimo. Le cesure non presentano particolarità di rilievo: vi è un solo esempio di cesura di terzo trocheo in appoggio alla semisettenaria (6). Del tutto ortodossa anche la collocazione delle parole; la quale rispetta, per esempio, la consuetudine della posizione simmetrica di qualificante e qualificato, che vuole dinanzi alla cesura l'uno dei due, se l'altro è in fine di verso. Abbastanza frequente, invece, come nei previrgiliani e nel Pontano, l'uso della clausola monosillabica (7); la tetrasillabica compare due sole volte (8), ed una con un sostantivo greco, come già in Orazio. Raramente, sull'esempio dei classici, il secondo piede

---

(1) VI, 3.

(2) X, 17 (ipermetro); I, 15-16 (tmesi).

(3) IV, 20; IV, 48; XIX, 12. Cfr. Pontano, *Eclogae*, II, 148.

(4) IV, 53; XIV, 7; XIX, 6; XXXIII, 3; XXXV, 7; XXXVII, 15; XLII, 18; LV, 4; LXVI, 10. Cfr. Pontano, *Eclogae*, II, 241.

(5) IV, 45; IV, 50; XXXI, 9; XXXIV, 4; XXXVI, 5; XXXVII, 19; XLII, 2; XLIV, 3; LXI, 12; LXVI, 3; LXVI, 7; LXVI, 18. Cfr. Pontano, *Eclogae*, II, 133.

(6) IV, 22. Cfr. Pontano, *Eclogae*, II, 72.

(7) II, 3 (in *P*, sostituito poi in *VC*); IV, 22; VII, 17; XIV, 3; XXXI, 3; XXXIV, 1; XXXIV, 6; XXXVII, 8; XLII, 10; LVIII, 16. Cfr. Pontano, *Lepidina*, II, 5; III, 41.

(8) IV, 20; IV, 25. Cfr. Pontano, *De amore coniugali*, III, 5, 53.

termina con fine di parola (1); e se pure è frequente l'uso di un vocabolo di mezzo piede dopo la pentemimera, esso è soprattutto accentrato nel quarto e nel trentasettesimo componimento, dimostrando una precisa volontà e consapevolezza da parte dell'autore (2). Noto ancora un unico caso di tmesi di fine verso con il composto *antequam* (3).

Il pentametro presenta anche maggior interesse per alcune deviazioni dalle norme dei maestri, fatte con piena consapevolezza. Ad imitazione di Catullo il Folengo usa raramente l'elisione con sillaba lunga nel primo emistichio (4); pure di rado la usa nel secondo emistichio, sempre nel quarto piede, ma una volta nell'arsi, anziché nella tesi (5). Rispetta la norma che vuole il secondo ed il quinto piede non formati da una sola parola o dalla terminazione di una parola, ed è, invece, molto libero nell'uso delle clausole, accettando la bisillabica in sette componimenti per intero (6), ma in altri cinque impiegando la monosillabica o la trisillabica di Catullo o la tetrasillabica di Ovidio (7). In questi casi, s'intende, non può trovarsi cesura

---

(1) II, 7; IV, 8; IV, 32; IV, 38; XXXVI, 3; LV, 6; LVIII, 3; LVIII, 8; LVIII, 11; LVIII, 14. Di questa possibilità, che conferisce *numerositas carminisque ipsius decorum*, parla il Pontano nell'*Actius*, ediz. Previtera, Firenze, 1943, p. 175.

(2) II, 3; IV, 5, 7, 8, 9, 16, 19, 26, 36, 48, 51, 57; XXXIV, 1, 5, 6; XXXVI, 3; XXXVII, 1, 3, 4, 7, 8, 10, 12, 13, 15, 17. Cfr. PONTANO, *Eclogae*, I, i, 18.

(3) VIII, 21.

(4) VII, 8; XIII, 6; XXXIII, 2; XLIII, 6. Cfr. PONTANO, *Parthenopeus*, X, 44, 50.

(5) XXVII, 4; XXXVI, 4; XLIV, 2; XXXIII, 4 (nell'arsi). Cfr. PONTANO, *Parthenopeus*, III, 4, 48, 78, e per la rarissima elisione in arsi di quarto piede *De amori coniugali*, II, 5, v. 36.

(6) II, VII, XIII, XXXIII, XXXVI, XLIII, XLIV.

(7) Monosillabica: XVIII, 8; cfr. PONTANO, *De amore coniugali*, II, i, 72. Trisillabica: XVIII, 4; XVIII, 6; XXVII, 4; XXXVIII, 2; XXXVIII, 4; XLI, 4; LXIV, 2; cfr. PONTANO, *Parthenopeus*, III, 68. Tetrasillabica: XVIII, 2; cfr. PONTANO, *Parthenopeus*, III, 32, 34, 70.

trocaica femminile prima della clausola (cesura ovidiana); ma è interessante notare, per la costatazione della piena consapevolezza del Folengo nell'uso degli accorgimenti metrici, e quindi della sua padronanza della tecnica del verso, che in alcuni componimenti la cesura ovidiana manca sistematicamente (1). Altrettanto si deve dire della clausola breve, che compare in tutti e tre i pentametri del componimento quarantesimo terzo (2). Anche nell'esametro e nel pentametro si riscontra qualche caso di cesura eccezionale: tra l'enclitica e la parola su cui poggia (3), per tmesi tra i due elementi di un composto (4), e prima della desinenza elisa (5).

Sino ad ora ho indicato in nota le concordanze con la metrica del Pontano: posso concludere adesso che la loro costanza è risolutiva ai fini di un giudizio. Ma pure la strofe saffica minore segue nel Folengo le norme pontaniane, soprattutto in quanto manca la composizione per sinafia: le sillabe finali sono ancipiti; manca la sinalefe tra i versi; è, invece, frequente l'iato di fine verso, e non soltanto con finale lunga, (6) come in Orazio, ma più spesso con finale breve (7), e persino fra il terzo ed il quarto verso della strofe (8); si trova una sola tmesi (9), conva-

---

(1) Nel diciottesimo e nel trentottesimo. Lo stesso avviene nei venti pentametri del *De amore coniugali*, II, 5.

(2) È assai frequente nel Folengo: cito il componimento settimo, che presenta ben sette clausole brevi in undici pentametri. Analogo il caso del PONTANO, in *Parthenopeus*, III.

(3) IV, 15; VIII, 14. Cfr. PONTANO, *Eclogae*, I, ii, 89.

(4) XLII, 18; LVIII, 12. Cfr. PONTANO, *Eridanus*, I, xxii, 29.

(5) IV, 60 (*syl/vae et*); XXXIII, 4 (*noc/tem et*). Cfr. PONTANO, *Eridanus*, I, xl, 5.

(6) V, 2; XVI, 2; XLVII, 5; LVI, 2; LVI, 10; LXII, 65; LXII, 66. Cfr. PONTANO, *Lyra*, I, 14, 18.

(7) III, 2; III, 9; V, 13; IX, 21; XVI, 1; XVI, 5; XVI, 10; XVI, 13; XX, 1; XX, 5; XX, 6; XXXII, 5; XXXII, 10; L, 13; L, 14; LVI, 9; LXII, 13; LXII, 17; LXII, 30; LXII, 34; LXII, 42. Cfr. PONTANO, *Lyra*, I, 54.

(8) IX, 55; LVI, 7. Cfr. PONTANO, *Lyra*, I, 79, 111.

(9) LVI, 23. La sillaba finale è regolarmente lunga.

lidata dalle tre che compaiono nella *Lyra* pontaniana (1). Pontaniano, oltre che oraziano, è il rigore con cui si esclude lo spondeo dalla seconda sede (2); ma da Orazio ci allontanano, più ancora che le frequenti cesure femminili (3), le cesure irregolari dopo la terza sillaba (4), che compaiono invece in Catullo. Soltanto il Pontano ci offre la somma di tutte queste particolarità, ed esso è, anche per questo metro, da considerare il testo cui il Folengo attinge. La costatazione dovrà, naturalmente, guidare il nostro giudizio ben oltre la metrica (5).

Tuttavia è da notare che il Folengo si allontana dal Pontano per l'impiego della saffica nell'invettiva e con temi religiosi.

Un solo verso nel *Varium Poema* è insanabilmente errato, per eccedenza di un piede, anche se non guasto affatto (6). Esso pone il problema della incompiutezza, nel senso di mancanza di lima, della raccolta. Il falecio quarantaseiesimo che lo contiene è quello che esprime la gioia per la pace ritrovata nell'eremo, dopo la triste esperienza dei cenobi abitati da frati corrotti, dove Teofilo era stato mandato dall'Ordine per penitenza. Esso in certo senso apre la seconda parte del *Varium Poema*, tutta rivolta alla nuova vita di eremitaggio. A mio parere non c'è alcun elemento che indichi qui particolare fretta, né alcuna ragione che possa farci pensare ad interruzione, sospensione dell'opera di lima. La correzione delle bozze avvenne

---

(1) IV, 39; IX, 7; XIII, 35. In tutti e tre i casi la sillaba finale è lunga.

(2) Con la sola eccezione di XLVII, 5 (*laernĕo*) che, pertanto, è meglio interpretare come diastole.

(3) IX, 23; IX, 29; IX, 39; L, 13; L, 18; LVI, 18; LXII, 46.

(4) III, 10; III, 15; IX, 45; XLVII, 19; LXII, 58. Cfr. PONTANO, *Lyra*, I, 43; 50.

(5) Per la cesura dopo la seconda arsi nel Pontano, cfr., per es., *Lyra*, I, 115; XIV, 22 e 23; XIII, 46, dove la cesura è anche irregolare per tmesi. Cesura femminile è, per esempio, in *Lyra*, VIII, 43; femminile e prima di enclitica in *Lyra*, XIV, 7.

(6) XLVI, 2: « portu vela, nec amplius modo huc, modo illuc ».

con tutta calma. Neppure, però, basta pensare a distrazione come per tre errori corretti a penna dall'autore; e tanto meno a difetto di tecnica, che abbiamo visto espertissima. E se il Folengo, consumato letterato, fosse ricorso ad una civetteria, avesse voluto un neo nel *Varium Poema*? Dichiarazione di incompiutezza, di mancanza di elaborazione, per ottenere effetto di spontaneità, per togliere l'odor di lucerna a versi nati in una chiara tradizione?

***

La poetica della scuola napoletana ha avuto la sua codificazione nell'*Actius* pontaniano, che interpreta norme desunte dai classici, e applicate nei versi del Sannazaro. Nell'*Elegia* IX di questo poeta è appunto confermata, fuori dei termini di ogni finzione dialogica, la teorizzazione effettuata dal Pontano:

> Carminis hinc numeros nostris depromis ab ausis,
> dignatus pueri verba referre senex. (vv 77-78)

Pertanto mostrare un rapporto di continuità per adesione teorica e applicazione di principi dall'*Actius* al *Varium Poema*, significa collocare quest'opera in una vasta tradizione orientata alla ricerca del *numerus* poetico. Tale rapporto di continuità è facilmente enucleabile, solo che si consideri principio ispiratore della poetica del *Varium Poema* il principio della *varietas*, dominante nell'*Actius* pontaniano: « *Varietas affert suum numeris ornatum ac decorem eaque paratur multis ac diversis modis* » (1). Il Folengo a questo canone umanistico, che il Pontano considera valido *ad stabiliendum numerum*, diede maggiore estensione, implicante varietà di ritmi, di metri, di temi e di linguaggio, secondo il processo naturale dell'elaborazione cinquecentesca dei principi umanistici.

---

(1) G. Pontano, *I dialoghi*, a cura di C. Previtera, Firenze, Sansoni, 1943, p. 165. D'ora innanzi citerò senz'altra indicazione da questa edizione.

Nell'esame di liriche del *Varium Poema* svolgenti temi letterari su un piano di grande dignità, è assai facile, anche se per la natura della ricerca poco ameno, tracciare le vie su cui il Folengo venne applicando il principio della *varietas* del ritmo, mirando al conseguimento di una pienezza espressiva, capace di tradursi in arte. Non voglio naturalmente asserire che il Folengo componesse tenendo dinanzi l'*Actius*, e accogliendone dogmaticamente gli insegnamenti; ma piuttosto che questo documento di un modo di leggere i classici comune tra il Quattrocento ed il Cinquecento, non può essere ignorato nello studio della formazione poetica del Folengo latino, ed è valido canone interpretativo della lirica del *Varium Poema*.

Di dichiarato tono letterario sono gli esametri *Ad Intronatos*, con cui il Folengo volle probabilmente assicurarsi la nomina ad accademico, che riteneva spettargli per la composizione forse dell'*Humanità del Figliolo di Dio*, appunto del 1533. Cominciamo di qui a costatare nel *Varium Poema* piena consonanza con l'esperienza di poesia latina raccolta nell'*Actius*; e fin dal verso di apertura:

Scilicet a triviis tanta est audacia nostris,

che presenta un primo emistichio tenue, insinuante, nello sviluppo dei dattili con la *repercussio* e l'*ingeminatio* delle *i*; un secondo grave per tre spondei e suoni densi di vocaboli (1), per il tetrasillabo posto, secondo il gusto virgiliano, tra il quarto e il quinto piede (2). Lo stato d'animo del poeta oscilla fra la trepidazione e l'orgoglio, e i due opposti ma coesistenti aspetti di una crisi intima si fondono tecnicamente nel verso, che si rileva per la sinalefe centrale in arsi di quarto piede (onde « *versus ipse mirifice assurgit, quadam etiam cum magnitudine, et rara quaedam inde comparatur numeris ipsis dignitas* ») (3), ed è legato dal periodico ritorno delle dentali, nonché dal

(1) Cfr. *Actius*, p. 147.
(2) Cfr. *Actius*, p. 168.
(3) Cfr. *Actius*, p. 160.

consonare delle tesi di qualificante e qualificato in fine degli emistichi (*triviis... nostris*), ma presenta — pure al centro — i segni metrici di una *fluctuatio* dovuta all'*incertitudo* degli accenti tonici (1) sfasati rispetto alle arsi (*triviis tanta est*). Verso *numerosus* questo, per collocazione delle parole, scelta dei suoni sillabici, del ritmo d'accenti, classicamente girato, secondo l'analisi pontaniana dell'esametro virgiliano; ma svolto con interpretazione dovuta ad un preciso intento: introdurre il discorso in un tono medio di ritegno e di fiducia, umiltà e consapevolezza, che è la nota dominante della lirica.

L'esame dei versi successivi ci conferma in questa tesi di un'esperta congiunzione di duttilità metrica e movimento d'animo, e fornisce ulteriori elementi per giudicare da un punto di più ampia prospettiva. Il secondo verso

> (ut rudis, utque humili nostra haec succincta cothurno
> Musa ...)

è legato al precedente dalla sintassi (*scilicet... ut*), dalla ripresa dattilica, anzi dall'identicità di sviluppo metrico; ma in omaggio al principio della *varietas*, dominante pure il pensiero dell'*Actius*, presenta una soluzione del tutto diversa. Nell'inizio gioca l'uso sapiente del monosillabo in arsi di dattilo, che toglie sonorità, lasciando libero il movimento, atteggiato a falso inizio (*ut rudis, utque humili*): il che crea una spezzatura, compensata poi dalle due sinalefi che legano il verso (*utque humili, nostra haec*), pur non conferendogli quella *iucunditas* che nasce solo dal concorrere di vocali di ugual suono (2), e che stonerebbe col grigiore del *sermo sedatus* (3) retto su vocali *subobscurae*, e appena rilevato dai due nobili trisillabi finali allitteranti in suoni duri (*succincta cothurno*).

Questi primi due versi presentano il requisito della continuità metrica, *complicatis inter se pedibus invicemque*

---

(1) Cfr. *Actius*, p. 152.
(2) Cfr. *Actius*, p. 159.
(3) Cfr. *Actius*, p. 150.

insertis (1), variata dalle soluzioni dattiliche di primo e quinto piede nel primo verso, di primo piede nel secondo: soluzioni normalissime dopo trisillabo o monosillabo (2). La continuità metrica è accentuata nei due versi successivi, dove non soltanto i piedi legano le parole con un'unica *solutio* per verso, ma si realizza la *complicatio sententiarum*, che connette l'un verso col successivo *catena quasi quadam* (3). Tale *complicatio* resta al di qua del limite della sazietà, anzi vale come elemento di *varietas*, applicata due volte (*succincta cothurno Musa*; *canoras Senarum inspiciat Veneres*) in modi diversi, e la seconda tra effetti di *suavissima allitteratio ex continuatione* (*vatem testata*) di tipo virgiliano (4), con un processo che scopre i fini artifici folenghiani, non casuali certo, se confermati subito, tra il quarto ed il quinto verso, da una di quelle *complosiones earundem vocalium*, che al Pontano parevano offrire diletto grandissimo con la *magna vocalitati accessio* (5): *Phoebi. Illic...*

Il quinto verso

(Illic Arsicii comites cura unica nostri)

presenta una grande affinità di suoni e identità di metro col primo, salvo il trasferimento dello spondeo dal terzo al primo piede, avviamento ad una maggiore *gravitas*, che culmina nel successivo verso di quattro trisillabi disposti simmetricamente con un bisillabo al centro: una di quelle scelte per cui il *numerus magnam vero generositatem prae se fert* (6). La sinalefe d'inizio e di fine, e soprattutto la successione dei cinque gravi spondei, danno al verso *numerus confertus* (7) e fermezza d'epigrafe:

hetruscam instaurant linguam, quicquidve leporum est,

(1) Cfr. *Actius*, p. 175.
(2) Cfr. *Actius*, p. 175.
(3) Cfr. *Actius*, p. 163.
(4) *agitata tumescere. Georg.*, I, 357.
(5) Cfr. *Actius*, p. 184.
(6) Cfr. *Actius*, p. 167.
(7) Cfr. *Actius*, p. 150.

che è risultato di persuasa ammirazione, e rischio ben evitato di cadere nella pesantezza, perché i suoni acri del primo emistichio sono equilibrati da quelli liquidi del secondo. Anche il gusto del limite, cercato e cautamente evitato, contribuisce alla *varietas*. Si osservino i versi 15 e 17, che hanno in comune col quinto la successione di quattro spondei. Nel primo

(vel si verrinos mores grandi ore lacessam)

due monosillabi iniziali *velut ab ipso fundamento tenorem stabiliunt* (1), soprattutto in quanto *a spondeis foveantur* (2); gli spondei ci mantengono poi in una direzione di scansione sonora, variata dalla musica dell'allitterazione *ex intervallo* (*vel si ver-*), che prepara quella *ex annominatione* (3), ove culmina (*mores... ore*) il tono oratorio del verso. Nel secondo

(perstringit lumen, cui sol caligat ab axe)

ancora diversa è l'impostazione con il trapasso, alla cesura, da un ritmo denso ad uno fratto, per scelta di voci brevi e per le soluzioni di terzo e quinto piede. La « soluzione » dopo il terzo piede soddisfaceva l'orecchio esperto del Pontano: *implet aures nescio quid etiam amplius, si subsequatur statim monosyllabum aut pes ipse tertius sistat in monosyllabo* (4): condizioni che si avverano e sommano nell'emistichio folenghiano, ove i due monosillabi ancora si appoggiano su un terzo monosillabo ed una seconda « soluzione » metrica.

Potrei ritenere sufficienti questi assaggi per trarre le conclusioni sul poetare del Folengo, se il discorso dei versi fondati su spondei non richiamasse, e non solo per contrapposizione, quello sui versi imperniati sui dattili, che quando *sordescere posset oratio numerisque relanguescere* (5),

(1) Cfr. *Actius*, p. 166.
(2) Cfr. *Actius*, p. 165.
(3) Cfr. *Actius*, p. 183.
(4) Cfr. *Actius*, p. 178.
(5) Cfr. *Actius*, p. 153.

debbono intervenire per introdurre un ritmo più rapido e quasi allegro. Sapientemente il Folengo traduce in dattili l'augurio in cui si frena la sua trepidante speranza:

> O mihi contingat (faveat modo Tuscia caeptis)
> inter apollineos numerarier Intronatos. (vv. 11-12)

Anche l'abilità del sottovoce va considerata in questa complessa alternanza di piani e forti, di presti e lenti: dalla serie monosillabo bisillabo trisillabo del primo emistichio, che sale con ritmo rapido e si sostiene sulle lunghe di *contingat*, ai bisillabi, alla appena percettibile *conflictatio* (1) delle desinenze di *contingat* e *faveat*, che consente di echeggiare in minore il tono alto. La parentesi dattilica lascia perdurare così la sonora vibrazione spondaica del *contingat*, finché riprende agile e gioiosa la serie dei quattro dattili del successivo verso, che con la ricchezza di sillabe compensano la scarsità di accenti (2), presentando ben due pentasillabi, che nella poesia latina hanno sapore di arcaica rarità (e chiaro arcaismo è *numerarier*), dotati qui di ricca gamma vocalica dai due dittonghi finali, per i quali *numero multum est splendoris additum* (3). Pure di quattro sillabe è la parola finale del verso e della spirale ritmica che abbraccia i due versi; vocabolo in cui è ripreso il tono del sostenuto *contingat*, e che è causa e giustificazione di tutta l'impostazione metrica: appunto per dar pieno rilievo nel periodo alla clausola bispondaica *Intronatos* si rendeva opportuna la successione dei quattro dattili. Il periodo è musicalmente perfetto, rispondente del tutto alle norme di *concinnitas*, di *numerus solidior* e di *dignitas* codificate nell'*Actius*: strumento adeguato ad esprimere la trepidazione e l'aspirazione del poeta.

---

(1) Cfr. *Actius*, p. 185.
(2) Cfr. *Actius*, p. 172.
(3) Cfr. *Actius*, p. 173.

Del resto quale strumento perfetto risponderebbe tutta la lirica se avessi il tempo di esaminarla partitamente, come ho fatto per alcuni versi esemplari. Essa aderisce a perfezione ad uno stato d'animo sincero e letterario ad un tempo: squisitamente tecnica, vive del gusto stesso del comporre, e nella gioia dell'esito nutre la sua ansia. Poesia minore, senza dubbio, perché ristretto, se pur sottile e complicato, è l'ambito del suo mondo; ma poesia senza dubbio, con caratteri di piena coerenza formale e rispondenza della poetica scelta al movente umano.

In aperta gara col Pontano, che in sedici versi aveva cantato le quattro stagioni (1), il Folengo scrisse ben sei *experientiae* « *De quattuor temporibus anni* »: studi di impegno tecnico, certo, ma non privi di interesse, se già nella *Toscolana* compaiono due epigrammi *De primavera* e *De calida aestate* in linguaggio macaronico; e quattro pregevoli epigrammi sulle stagioni, sempre in linguaggio macaronico, compariranno nella *Cipadense*. Non si può parlare soltanto di esercizio stilistico, pur tenendo conto che in tale esercizio si muoveva secondo un'acquisita inclinazione la fantasia del Folengo, per composizioni che sono nel programma di lui durante tutta la vita: l'impegno stilistico è nel *Varium Poema* grandissimo, ma non esclusivo: altrimenti egli non sarebbe quel poeta che è, geloso della propria originalità, ed impegnato spesso da un contenuto appassionante. Tuttavia è certo che, a differenza che negli epigrammi macaronici della *Cipadense*, qui prevale un interesse formale, di cui tenterò di dare idea, per mostrare ancora una volta, ed in un caso diverso da quello, ora studiato, dell'epigramma *Ad Intronatos*, il travaglio del poeta. Consideriamo l'*Experientia IV*.

Fragrant multicolora prata gemmis,
quas leni populant apes susurro.
Laetae qua nemorum trabes comantum
frondescunt, avibus sonant canoris.

(1) *De laudibus divinis liber*, I, 17-32.

Flagrant pulverulenta rura flammis,
quas brevi extenuant oves sub umbra.
Lentae qua coryli, nigraeque olivae
pallescunt, querulis strident cicadis.

Turgent mellificata musta botris,
quos Bacchae patulis ferunt canistris.
Et qua vitibus explicantur umbrae:
— Io, Bacche, *canunt*; — Io, Lyee. —

Torpent obstupefacta stagna crustis,
quas nec plaustra notant, rotaeque signant.
Et qua cymba modo premebat undas
colludunt pueri, labantque plantis.

Come il Pontano, il Folengo assegna quattro versi a ciascuna stagione. Si noti per prima cosa la rigida simmetria nella struttura sintattica, risultante dalla mia sottolineatura. Direi che, mutati gli attributi e le caratteristiche delle diverse stagioni, il poeta stia eseguendo un calco per riportare ogni ripresa sullo schema della prima variazione, con un procedimento che esula dal gusto classico (1), e attraverso gli antecedenti umanistici, in particolare pontaniani (2), si richiama alla letteratura religiosa. Del resto la gara col Pontano è provocata da sedici versi di questo poeta, inseriti in un passo del *De laudibus divinis*, imitato dal Folengo nei faleci *In nativitate Servatoris*: un legame con la sezione religiosa del *Varium Poema* è, dunque, rilevabile in queste *experientiae*. Ad antecedenti religiosi sono condotto dalle mie premesse, e mi basti trovarne conferma nei faleci *Ad Servatorem nostrum*, che, fra l'altro, sono pure distinti in quattro parti, ciascuna delle quali si apre con un verso ricalcato sul primo, *Flagrantissime Iesu amoris ardor*, cui segue naturalmente un *fragrantissime*: le stesse radici e lo stesso gioco della nostra *experientia*. Ma sarebbe interminabile e quasi mirabile la serie dei rilievi stilistici che potrei fare su questi versi, ap-

(1) Qualche accenno in Catullo.

(2) Tra i molti possibili esempi cito le liriche: *Parthenopeus*, I, iii; *Hendecasyllabi*, I, viii; I, ix; I, xiii; I, xiv; II, vii; II, xxi; II, xxii; *Lyra*, VII; XIII.

plicando ai faleci molte di quelle osservazioni che l'*Actius* riserva all'esametro: preferisco questa volta rilevare un più sottile artificio, che vale ad accentuare la compostezza della composizione, e si affianca ai caratteri di gravità e di varietà su un modulo, evidenti nella lirica. Ad una poetica di compostezza e *varietas* rispondono, infatti, questi sei studi sulle stagioni, da considerare non come rifacimenti l'un dell'altro, ma come sei sonate legate da un tema e da identici principi contrappuntistici.

Volevo dire che nell'*Experientia* IV i versi dispari sfumano lo sfondo, il quale poi, nei versi pari, alternativamente si precisa in immagine (api che saccheggiano i fiori prativi, pecore che attenuano l'afa nelle brevi ombre del meriggio, vignaiole che portano grappoli negli ampi canestri, carri che non incidono la superficie di stagni gelati) o si avviva di un canto (canto sonoro degli uccelli, stridere querulo delle cicale, inno bacchico delle vignaiole all'ombra). La simmetria è rotta nell'ultimo verso, offrenteci l'immagine più bella, dei fanciulli che giocano a schiera e sdrucciolano sul ghiaccio, e che anche per la spezzatura conclude ritmicamente la serie di faleci impostati su una *continuitas* sintattica (equilibrata dalle *solutiones* metriche dei versi 1, 5, 9, 13), che è venuta via via sciogliendosi, e riposa col frangersi dell'immagine nell'endiadi.

La lirica ha una sua finezza contrappuntistica: non è soltanto esercizio di rappresentazione delle stagioni, non decorazione fine a se stessa, di gusto filologico, ma ricerca di inquadratura di effetti che potremmo dire tradizionali, se non avessero una maggior incisività, scelti e rinnovati da una sensibilità linguistica tutta folenghiana, insistente sulle sensazioni accoppiate: una tattile od olfattiva ed una visiva: *fragrant multicolora, flagrant pulverulenta, turgent mellificata, torpent obstupefacta.* Il gioco delle immagini e delle senzazioni, personalissimo, è fatto muovere attorno ad un perno sintattico che regge le quattro serie di faleci (*quas leni... laetae qua; quas brevi... lentae qua; quos... et qua*; *quas... et qua*), come un caleidoscopio,

per un'esigenza formale che nel suo urgere ha un significato stilistico, di ricerca costruttiva, di interesse, che non consente si ottunda la sensibilità tra i fili complicati di una misuratissima rinnovazione del lessico, tutto scandito in versi *numerosi*, privi di vere *gemmae*, ma gremiti dei *flosculi*, che molto conferiscono *cultui atque munditiis* (1). Poesia minore, che un gusto romanticamente educato vorrebbe respingere senza remissione; ma avente un suo significato: indica nel Folengo una posizione di rilievo nella storia della riscoperta dell'antica poesia, e soprattutto della sua prosecuzione. Momenti stilistici, che si associano a momenti di predominio affettivo, per costituire la *varietas* del *Varium Poema*, ed hanno la loro ragione di essere, al di là di un apprendistato, ormai remoto, nella loro stessa squisitezza. Lavoro di trina, che può dare a chi lo compie la gioia raccolta e dominata della piccola creazione di buon gusto. E questo è ideale umanistico: è la poesia del Folengo minore, alla quale forse siamo debitori della raffinatezza linguistica che fa grande la poesia del *Baldus*.

Vale la spesa di esaminare sommariamente alcuni tratti del più notevole fra i componimenti del *Varium Poema* che rivelano la scuola napoletana, il *De Sala regione Campaniae*. Il mito inventato dal Folengo è limpido: Sala non fuggì Apollo, come Dafne, ed ora gode del Sole, che fiorisce di orti e giardini l'intera Campania. Mito nato da un amore per le terre bellissime ove don Teofilo trascorreva il periodo di non rigido eremitaggio, frequentando amici come Scipione Capece, visitando a Ischia, patria di Scipione la poetessa Vittoria Colonna, o coltivando nella pace della penisola sorrentina il suo orticello. Dallo sfondo idillico, che appare in tutta una serie di liriche del *Varium Poema*, rilevato a maggiori ambizioni dai contatti con la scuola pontaniana, nasce questo carme in esametri, che è invito a Scipione Capece perché canti Sala, come già ha cantato *Inarime*. Momenti culminanti e rappresentativi, su cui potremmo fermarci per tentare qualche conclusione, sono

(1) Cfr. *Actius*, p. 184.

appunto quelli in cui natura e mito si legano in gioielli di squisita fattura ed in un senso gioioso della vita: le personificazioni di Ischia e Sala che offrono le loro bellezze naturali a Scipione ed al Sole.

> Quid sua nequicquam tibi consuit Ischia serta,
> Ischia, Nereidum matri decus Amphitritae?
> Non minus ipsa tibi debet, quam myrthea vati
> Mergilina suo, atque suo vel Clodia, vel quae
> Sirmia Benaci ludit pulcherrima ripis.
> Ischia quid frustra populat durissima quidquid
> ramorum, florumque tibi, laurique, hederaeque
> et myrti pariunt, et fragrantissima citrus? (vv. 19-26)

La prima osservazione suggerita dall'orecchio riguarda il metro, agile nel prevalere dei dattili nel primo verso allegro, poi equilibrato fra gioia e decoro, in un'interpretazione serena e composta delle bellezze naturali, che acquistano pregio per l'opera dei poeti. In fine gli spondei prevalgono col loro ritmo sostenuto; e nessuno dei versi ha riprodotto il modulo dei precedenti, ma ha ottenuto in modi diversi analoghi effetti di vivezza e di decoro. Così pure la sintassi è stata elaborata secondo la poetica della *varietas*: l'ampio periodo si spezza in due interrogazioni, distanziate da una parentesi, che ha funzione di completare in moduli rinascimentali il trasferimento della realtà naturale nel mito, suscitando il ricordo di un mondo letterario pontaniano e catulliano, ove la stessa fusione si attua in forme ormai illustri. La prima interrogazione si muove in una fluttuazione *nunc sistentium nunc profluentium dictionum* (1), dove gli accenti tonici e ritmici coincidono soltanto nella seconda parte del primo verso e nel tetrasillabo che chiude il secondo: avviene così che nella domanda si esprima un leggero tono di rammarico per le bellezze trascurate di Ischia, e ciò accentui per reazione il senso di fortuna e felicità che circonda Sala. Il movimento quasi ansioso della domanda nella fluttuazione musicale degli accenti, è ottenuto mediante il ritmo ascendente di

(1) Cfr. *Actius*, p. 152.

monosillabo bisillabo trisillabo, e l'abbondanza di *solutiones*, rischiosa e appena accettabile *conferta post acie tot dactylis* (1), anch'essa da considerare come mezzo espressivo di un'incertezza sentimentale, che la gravità dei due quadrisillabi del successivo verso (e l'ultimo *in quinto quoque et sexto mirifice... implet aures, praesertim ubi fuerit spondaicum*) (2) non elimina, equilibrandosi con i tre dattili e le due *solutiones* di secondo e quarto piede. Versi tecnicamente rischiosi, eppure felici, che ottengono l'effetto voluto equilibrando mezzi antitetici, in nome della *varietas*. Ma tale effetto è soltanto una premessa, il primo momento di un movimento sintattico, che si compie con la ripresa della domanda: *Ischia quid...*, che inverte musicalmente il motivo *Quid... Ischia...* del primo membro, dopo la sospensione della parentesi. La *fluctuatio* si estende dall'ambito metrico a quello ampio del giro sintattico, per dissolversi nella pienezza dei due ultimi versi, che per contrasto vogliono mostrare l'assurdo di tanta offerta, inizialmente dichiarata vana dal pesante *nequicquam*, e ora illustrata nella sua bellezza. Il Folengo ha dispiegato tutte le offerte di una tecnica scaltrita, per darci un ritmo legato, *confertus*, di una *gravitas* che non è solennità oratoria, ma raccoglimento nella contemplazione:

quidquid
ramorum, florumque tibi, laurique, hederaeque
et myrthi pariunt, et fragrantissima citrus?

Nessuna *solutio* nel penultimo verso, che sostituisce persino la cesura semiquinaria con la semisettenaria, protraente il ritmo. L'allitterazione dell'enclitica, la duplicazione del trisillabo nel primo emistichio, del trisillabo con quadrisillabo nel secondo, la sinalefe che di esso fa un unico respiro, connesso mediante iato al successivo verso, il quale a sua volta non ha *solutio* altro che per porre il mezzo piede dopo la pentemimera, creando una seconda pausa

(1) Cfr. *Actius*, p. 176.
(2) Cfr. *Actius*, p. 169.

aderente alla cesura (magnifico rilievo dato al polisillabo *fragrantissima* allitterante nelle prime due sillabe e legato a tutte le altre parole del verso dalla nascosta allitterazione delle *t*); tutti questi artifici tecnici di metrica e di sintassi cospirano ad un unico fine, che attraverso il sapiente e variato *numerus* è la risoluzione di uno stato di incertezza sentimentale, quasi di ansia, in una pienezza di costatazione degli splendori arborei dell'isola, che pone la spontaneità del rammarico nel vederli poi negletti dalla poesia. Ed è questo necessario alla celebrazione del mito di Sala, ossia alla struttura del canto, che si sviluppa imperniandosi sul verso centrale (è appunto il trentunesimo in una lirica di sessantadue):

Sala quidem te sola manet, quae Solis amica est.

Il secondo momento culminante è, come ho detto, ancora un'unica intuizione di mito e natura: l'esaltazione dell'amore felice di Sala e del Sole. L'enucleazione di esso dal resto della lirica è, s'intende, atto arbitrario del critico, che non si propone di rivolgere la stessa intensità di osservazione ed analisi sull'intero complesso lirico; non implica affatto un distacco da quanto precede, cui il finale è, invece, naturalmente unito.

Interea Salam Sol carpit, Salaque Solem:
dumque alternantes natura intercipit ictus,
ipsa suas texit Zephiritis odora corollas,
rident prata, et sylvae, et multicolora pererrant
rura vagi fontes, gemmantque in palmite botri:
atque ita perpetuo Campania tempore vernat. (vv. 57-62)

Siamo ad una conclusione: ce ne avverte il gioioso verso che apre il periodo, e che, introdotto dal tetrasillabo dattilico, fa perno sul vago e stringente verbo d'amore *carpit*, attorno cui gira il gioco allitterante dei due amanti, ottenuto non soltanto con la ripetizione dei suoni per mezzo dell'*allusio*, ma più con l'inversione dei casi, il mutare delle quantità e lo spostarsi degli accenti tonici sul nome *Sala*. Le due *solutiones*, che isolano questo quando è pronunciato la seconda volta, risolvono le loro pause d'attesa in

un senso di meraviglia. Il trionfo dell'amore ricambiato non dura a lungo nella poesia folenghiana, e non si svolge in una direzione di sensualità: il mito afferma subito il significato naturalistico, dilegua nella metafora della Campania prediletta dal Sole, che è lo spunto primo ed essenziale dell'elegia. Ciascuno dei versi ora sviluppa una sua struttura, un suo *numerus* (su cui non è più il caso di soffermarsi, perché la mia analisi non sarebbe molto dissimile da altre precedenti), che contribuisce alla *varietas*, e ci porta alla chiusa quando il metro culmina in agile sequenza di dattili rattenuta dalle pause di ben tre *solutiones*.

***

Non sempre la lirica profana del Folengo sa contemperare arte e tecnica, come nei versi che abbiamo considerato sinora. Troppo spesso si lascia convincere dalla tesi pontaniana dei pregi dell'artificio: « *At ipse nostris his in studiis laboro, contendo, enitor, meum ut carmen appareat etiam admirabile, ut industria innotescat mea, ut celebretur artificium, dici quoque de me ut possit*: « *Erit ab illo alter* »... *Cupio, igitur, et aventer quidem cupio, appareat industria mea in carmine, appareat diligentia* » (1). Così il *Varium Poema* spazia tra le più svariate forme di artificio, specialmente nei *Tumuli*, trattati non diversamente da quanto aveva fatto il Pontano, in forma epigrafica, con frequenti giochi verbali, che nel nostro arrivano alle acrobazie degli esametri acrostici mesostici e telestici per il cardinale Pompeo Colonna. Non è opportuno trattenersi su questa parte caduca della raccolta, dopo averne indicato l'esistenza; ma si deve, invece, tenerla presente come un limite, al quale il Folengo si avvicina non tanto nella trattazione di temi classici, quanto in quella di soggetti attuali, encomiastici o comunque d'occasione.

Agli eccessi il Folengo era portato, oltre che dalla scuola del Pontano, dalla tradizione cristiana e medioevale non

(1) C fr. *Actius*, p. 189.

ancora spenta in lui, come dimostrano non soltanto gli acrostici del *Chaos*, ma tutta l'impostazione di quel libro di tradizione ecclesiastica. Difatti la lirica religiosa del *Varium Poema* non è in complesso affatto più libera e spontanea della profana, né priva di eccessi analoghi a quelli che deturpano una parte almeno di questa. Nonostante che, a differenza di quanto accade per poeti come il Vida od il Sannazaro, il problema religioso sia capitale nell'esistenza del Folengo, ed egli abbia sentito l'urgenza teologica della definizione dei pochi capisaldi della sua fede, luteranamente orientata, non meno del dramma umanissimo della coscienza che si ribella alla cristallizzazione in formule teologiche di una religione d'amore; resterà pur sempre nella sua poesia qualche struttura gotica, in cui pare esprimersi meglio il suo distacco dal mondo. Formalmente la lirica religiosa nel *Varium Poema* fa confluire modi chiesastici nei metri e nei modi che potrei chiamare pontaniani soltanto per precisare, come ho fatto sinora, un termine di riferimento nello svolgimento della poesia umanistica.

Onde studiare questo nodo, in cui due diversi filoni confluiscono con risultati spesso dubbi, prima di parlare in generale della lirica religiosa del Folengo, consideriamo i diciassette faleci di *Ad Servatorem nostrum*.

Concetti e modi chiesastici, di lauda, se non addirittura di litania, appaiono immediatamente:

> Flagrantissime Iesu amoris ardor,
> et repleta sitis, repletioque
> divinae sitiens perennitatis;
> fragrantissime Iesu odoris arbor,
> miscens nectareum croco liquorem,
> spirans ambrosium rosis odorem... (vv. 1-6)

Inevitabilmente sono indotto per l'*annominatio* « *flagrantissime... fragrantissime* » a ricordare il precedente (in una lirica profana) dell'*Experientia* IV, che appunto in ugual posizione presenta « *Fragrant... flagrant* », e perché ciò non paia casuale, ma continuità poetica in due mondi diversi, ricordo che l'*Experientia* V al capo di ogni

terzo verso presenta l'uso simmetrico di quattro verbi prosodicamente equivalentisi: « *Florescunt... Durescunt... Dulcescunt... Canescunt* », rispondenti ai quattro vocativi di capoverso di *Ad Servatorem nostrum*: « *Flagrantissime... fragrantissime... amantissime... pientissime...* ». Persistenza di modi stilistici utilizzati per ottenere, sempre in una direzione umanistica, nei catulliani faleci effetti mistici. Passiamo dalla retorica pontaniana e letteratissima ad un linguaggio religioso, sul quale è opportuno mi soffermi, limitando al massimo le costatazioni della presenza di una tecnica umanistica, che numerose potrei fare, se applicassi ancora una volta il metodo precedentemente seguito, contento di averla anche qui indicata con il riferimento alle *Experientiae*, e con l'avvertimento che la parola *Iesu*, comparendo cinque volte nella medesima posizione metrica, determina ogni volta un'elisione aspra, che attenua la sonorità del nome mistico in un bisbiglio; mentre la « base » dei diciassette versi è spondaica, fatta eccezione per le quattro invocazioni di capoverso, che si aprono con un giambo per accentuare il movimento sentimentale. Contento a queste sommarie indicazioni, esaminerò, invece, la novità della lirica, che è appunto nel linguaggio mistico, o meglio nell'apporto di esso ad una sintesi nuova, effettuata nell'ambito di una metrica e di una sintassi vigilatissime e rivolte ad effetti di eleganza. Linguaggio mistico è riscontrabile nella frequenza degli appellativi astratti con cui è indicato il Cristo: *ardor*, *sitis*, *repletio*, *arbor*...; soprattutto è riscontrabile nell'elaborazione di questa terminologia d'ispirazione biblica: Cristo non è amore ardente, che sarebbe già designazione astratta; con una doppia trasposizione diventa ardor d'amore, più astratto ancora, e addirittura il suo essere è collocato misticamente nell'amore degli uomini, ed agli uomini vanno attribuite la sete e la sazietà qui divenute qualità essenziali del Dio, e racchiudenti un'intima contraddizione su cui si fondano appunto i rapporti uomo-dio nella contemplazione mistica: *repleta sitis*, *repletioque... sitiens*. D'illustre tradizione biblica è anche la definizione di Gesù come albero di pro-

fumi. Siamo, dunque, dinanzi ad un non equivoco uso di espressioni chiesastiche, degne del fratello di uno dei più illustri commentatori della Bibbia, erudito lui stesso quanto a testi sacri; ma uso associato a quello del latino umanistico, che sostituisce, ad esempio, la mirra e l'incenso con il nettare e l'ambrosia, e non esita a chiamare *Lethes sopitos fluvio* gl'indugianti fra le cure terrene, ed associato a quello della metrica classica, con la rinunzia ai metri dei poeti cristiani, come il dimetro giambico.

I due linguaggi non sono semplicemente accostati, ma determinano, come ho detto, una nuova sintesi, che potrei esemplificare nei caratteristici versi:

> pientissime Iesu amaror et fel,
> dum clavos crucis horridos amarae
> in te ultro rapis... (vv. 10-12)

i quali nella funzione catartica dei chiodi della croce indicano, più ancora che l'oggetto di una meditazione eccezionale, il soggetto di una devozione mistica, eppure rispondono alle esigenze del poeta umanista, che ambisce maneggiare anche *litterae et syllabae... nonnunquam etiam asperiores aut hiulcae* (1), e le dispone in modo da ottenere *allusiones* (*amaror*, *amarae*; *clavos*, *crucis*), *continuationes* (*ultro rapis*) di suoni; da intrecciare sostantivi ed aggettivi (*clavos crucis horridos amarae*); e l'attualità perenne della mistica crocifissione esprime con *callidae iuncturae*, che rendono dinamicamente elegante lo sviluppo delle immagini.

Ciascuna delle liriche religiose del *Varium Poema* si presterebbe a osservazioni che per vie diverse mi trarrebbero alla conclusione già enunciata: di una via nuova, ove la tradizione chiesastica, e la tesa istanza religiosa vanno a fondersi con le esigenze di una poesia ricca di esperienze definitive nella direzione umanistica. Né si deve pensare che la sintesi avvenga sempre negli stessi modi o con le medesime dosature. *Ad Matrem Virginem*, per esempio,

(1) Cfr. *Actius*, p. 150.

che presenta il tema cristiano all'inizio della raccolta, fra il breve componimento *De seipso* e il classico *De Sala*, è un unico periodo di sei strofe saffiche minori, ciascuna delle quali, dopo l'apertura solenne *Virgo, quae rerum*, comincia con una *si*, e scende via via dal *latus Tonantis* alla terra che spera e celebra riti, sino all'ultima strofe che conclude la lunga sospensione con un solenne *oro*, e chiude la preghiera nell'adonio *certius adfer*, il quale nella *solutio* affrena e smorza l'ampia voluta del ritmo, portandolo al naturale esaurimento. Vengono in mente i distici dell'*Hymnus ad divam Mariam* del Pontano, aprentisi tre volte con *tu miseris, tu pressis, tu fessis*, e tre volte con *per sacros, per dulces, per te*, cui fa seguito il solenne conclusivo *te rogo* (1). Pontaniani pure sono i moduli su cui si sviluppa *In nativitate Servatoris*, che per la prima parte si richiama al *De mundi creatione* (2); per la scena del presepe e le parole di consolazione del bambino si richiama alle nenie, in particolare alla *Nenia secunda ad vagitum sedandum* (3), anche se un raffronto potrebbe suggerire piuttosto una contrapposizione che un paragone dei due componimenti. Il mio interesse è rivolto solo all'esame dei fondamentali temi e moduli del *Varium Poema*; se volessi sviluppare un'indagine in direzione dei rapporti Pontano-Folengo, dovrei tener conto di spunti e contenuti che dal nostro anacoreta vengono ripresi e sostanzialmente mutati, come il ritorno di Fr. Elio (4) trasfigurato in quello di Crisogono (XXXIX), o i litigi amorosi moralizzati nelle invettive contro l'irosa Galla, o le allocuzioni ai propri sospiri ed alle lacrime (5) tradotte in quella *Flentes oculi ad cor*. Ben più che imitazioni sarebbe istruttivo accertare distanze; ma qui si tocca l'argomento solo in quanto consente di trarre una deduzione sul modo di poetare del Folengo nella linea di

(1) *Carmina*, ediz. Oeschger, Bari, Laterza, p. 265.
(2) *Ivi*, p. 261.
(3) *Ivi*, p. 164.
(4) *Hendecasyllabi*, X.
(5) *Parthenopeus*, XX.

un'assimilazione della poesia pontaniana in nuova sintesi cristiano-umanistica.

La lirica religiosa folenghiana è tutt'altro che immune da modi teologici, incubi superstiziosi, frequenti ritorni ai ritmi di litania, ove scompaiono i temi della religione umana (che altrove hanno accenti persino maestosi) ed ove meno paiono colmarsi di significato quattrocentesco le movenze tradizionali della supplicazione cristiana. Spesso il linguaggio s'inaridisce, come abbiamo già visto, nelle astrattezze mistiche; prevale la coordinazione e la più semplice sintassi, la successione di sostantivi reggenti complementi di specificazione (« *Coeli delitium, fidesque rerum, Felicisque iubar perennitatis, Infernaeque tremor profunditatis. Virgo virginei decor decoris, Matrum nobilitas, patrumque cura Et laeta anxietas...* ») (1), secondo cadenze di preghiera popolaresca, ed una dialettica trascendente, di un Dio che attua il suo bene per vie incomprensibili, lottando contro il nemico che egli stesso ha creato, affinché appaia la sua mano. A volte il Folengo ci presenta una ribellione alla concezione superstiziosa della vita, e lamenta che il suo cuore si lasci turbare dalle pitture di demoni bicorni portanti sulle forche le nere anime dei peccatori (*Flentes oculi ad cor*), che tema e poco ami; ma questa ribellione resta conato sterile, se egli legge che Cristo stesso « *ductus est ut tentaretur a Diabolo* » (2), resta ribellione *nella*, non *alla* superstizione. Allora spesso il linguaggio si fa oratoria, povera di mordente umano, conserta di termini convenzionali, priva delle *iuncturae* che rinnovano il *notum verbum*, adatta ad un dramma subito e sofferto senza personale elaborazione. Su un piano inferiore, puramente tecnico, si attua ancora la congiunzione, non più sintesi, delle due culture, cristiana e umanistica, e così nel *Ductus est Jesus ut tentaretur* un *Cocytidos* di grafia e quantità greca, un *Pluto ignipotens*, ci ricordano che siamo in un secolo tardivo; ma l'accettazione dei travestimenti clas-

(1) *In annunciatione virginis Matris*, vv. 2-7.
(2) Cfr. LV.

sicheggianti dell'inferno dice solo che la fusione di due mondi e due tempi è limitata al piano tecnico, mentre sotto il poeta resta il frate, che all'inferno ode strumenti classici, e nell'impeto con cui gli si rivelano, nell'allucinante terrore dell'incubo, scopre l'immaginazione medioevale:

> ... iamque tubas strepere, et clangoribus atris
> accipio lituos, atque arma sonantia late.
> Me miserum quae nam facies? quae monstra? quis horror
> urgentum lemurum? qualis quantusque catervas
> ductor agit? spumasque atrox vomit ore cruentas?
> Ille Satan (ni fallor) erit... (LVIII, vv. 6-11)

Per queste vie il Folengo ci rivela un suo tormento amoroso, limitato ad insorgenze dell'istinto, cui egli si vieta di alludere, se non con circonlocuzione convenzionale, nello stile astratto che gli è in tali casi consueto: « *pudicitiae invasurus moenia nostrae* (v. 12). Il tema d'amore, dominio della letteratura quattrocentesca, è respinto con coscienza riformistica, e mentre non si rifiuta la simbologia classica, la si deforma e rivolge a significati impensati:

> Ille nam fallax et adulter hostis,
> versipellis, durus, atrox Cupido
> iam faces, atque arma vocat, feroxque in
> vulnere pendet.
> Ah niger daemon... (LVI, vv. 17-21)

L'immagine di amore con le faci e l'arco si dissolve in quella d'un negro demone, dissolvenza che in nessun classico o umanista sarebbe stata possibile, ma che derivava dalla predicazione, stimolo al linguaggio di talune fra queste liriche. Nel Folengo, dunque, a differenza di quello che avviene per lo più negli umanisti, il confluire del mondo mitologico-letterario nel Cristianesimo si attua senza la rinunzia alla propria essenza da parte di nessuno dei due fenomeni, ciascuno dei quali vale come fatto spirituale autonomo su un piano poetico e su un piano religioso, e concorre all'opera d'arte in misura variabile, secondo che prevale l'ispirazione, o l'istanza religiosa o quella retorica, ossia secondo che un equilibrio viene raggiunto o meno.

L'impiego di diversi metri, la *varietas* come ideale stilistico, secondo i principi dell'*Actius*, vanno considerati elementi atti a caratterizzare il *Varium Poema*, insieme con la natura composita della raccolta, che resta in parte nell'orbita della poesia quattrocentesca, in parte se ne stacca per una componente religiosa, mossa da un più forte tormento, e rivolta in una direzione riformistica, ad esiti di un Cinquecento ritornante per qualche rispetto alla problematica medioevale. I migliori risultati sono, a mio parere, ottenuti quando tale componente religiosa si umanizza, ed il poeta, impiegando la scaltrezza tecnica come mezzo, non come fine, crea l'idillio eremitico, rispondente ad un gusto malinconico del vivere appartato, consolato dai divini contatti con l'arte. La ricchezza di timbri nuovi, di colori semplici, non più scintillanti di illustri tessere musive tratte da un'aristocratica tradizione, ma esperti e quetati ad un tempo, confluenti in un latino cordiale, di alto decoro, eppure sciolto e vivo, tutto retto, come sempre nei risultati positivi di questo *Varium Poema*, da un ordito sintattico dominante tanto sull'edonismo degli aggettivi, quanto sull'immaginosità dei riferimenti mitologici, delle analogie, e sulle tendenze oratorie inerenti alla posizione religiosa del frate inquieto, risponde ad un circoscritto ma preciso senso umano.

Tipico esempio di idillio eremitico sono i faleci *Ad Cyrillum*. Si aprono con quattro dichiarative rette dal *quod*; di cui le prime due fanno perno sulla contrapposizione *oppositus-sepositus*, mentre le successive moltiplicano le contrapposizioni scambiando radici e collocazione di aggettivi e verbi, col risultato di offrirci una comica e bonaria confusione di idee, atta ad esprimere in sobrietà di mezzi la confusione del dotto eremita Cirillo, che tradisce pei libri mistici l'orticello, ed il sorriso del poeta che lo coglie in fallo, più intento agli studi che alla zappa. Indirettamente avvertiamo la vena di ascetismo che percorre con le sue valutazioni questo mondo, e che ci spiegherà certi distacchi e certe ribellioni del *Baldus*.

Quod Cyrille tuus stat hortus acrem
ad Notum oppositus, quod a Favoni
flatu sepositus, quod alter haurit
opimum, quod opimat alter haustum,
dicis nec minimum virentis herbae
cultori areolas tibi referre. (LXIII, vv. 1-6)

L'ordito sintattico, stringente nell'argomentazione inquisitoriale dei primi quattro versi, disteso nei successivi, dà vivacità mimica ai faleci, e in questi valori di mimo svela l'umano sorriso del poeta, incerto fra un ascetismo che non ha rigidezze, e la mal celata solidarietà dell'uomo di studi. Mimati con umorismo più scoperto ed affettuoso i versi successivi:

O malae areolae, malique venti,
quorum qui humidulo madescit imbre,
hunc Cyrille, ais, ustulare betas:
et qui siccat, agitque ab axe nubes,
hunc idem asseris irrigare betas.
O inquam degeneres, malique venti,
qui praevertitis ordinem, nec ipsi
meo sufficitis dapes Cyrillo. (vv. 7-14)

A questo culminare quasi patetico dell'ironia segue la confessione fatta dal poeta, ma letta sul volto desolato del distratto ortolano (*fateamur*):

At non est (fateamur), o Cyrille
in causa, nec amaror Austri ⟨agentis⟩,
nec dulcor Zephiri negantis auram:
sed iucunda, frequens, vigilque cura
librorum, quibus unus accolarum
deserti magis excubas; proinde
pro porro ambrosiam, pro acore caepe
suggis nectareum magis liquorem:
nam libros sequeris, fugis ligonem. (vv. 15-23)

Il senso d'imbarazzo di Cirillo, di confusione per la piccola ipocrisia cui egli si costringe, si risolve nel sorriso di consolazione, ispirato dal pensiero dei cari libri, introdotto dai tre aggettivi *iucunda*, *frequens*, *vigil*, dosati e ordinati con la stessa sapienza che ha disposto le contrapposizioni dell'*amaror* e del *dulcor*, e dispone quelle di porri

e cipolle con ambrosia e nettare, per concludere in incisivo chiasma. Sapienza costruttiva, che dà alla breve satira carattere di epigramma umoristico, vagamente catulliano (carme XXVI), e pone il problema della *simplicitas* in termini più contenutistici che formali, come un ideale di vita umile e pura (e noi pensiamo all'episodio, che nella *Cipadense* è probabilmente contemporaneo, di Guido e Baldovina nella capanna di Berto Panada: uno dei vertici dell'arte folenghiana per umanità e capacità di riduzione del motivo cavalleresco sul piano della *simplicitas*), un'abdicazione cristiana alla superbia ed alla ribellione, non tanto per un principio di disciplina, quanto per consapevolezza della necessità di levigare le proprie asprezze per far rivivere in sé l'immagine del Cristo.

La *simplicitas*, messa avanti come essenziale alla poetica del *Varium* nei faleci di dedica, è, dunque, un atteggiamento morale, una condizione d'animo, che richiede un suo stile, il *merus sermo Evangelii*, ma non è ancora questo stile, e non esige l'annullamento della coscienza letteraria del Folengo, ormai troppo adulta. Nelle liriche del *Varium Poema* dedicate agli eremiti ed alla vita solitaria, più frequenti a cominciare dal componimento XLVII, il lessico è semplice, lo sviluppo procede discorsivamente, senza indugiare nella composizione di quadri, o in lussureggiare d'immagini, con una snellezza che mette in rilievo le nervature, e scopre discernimento letterario ed ancora una sottile retorica, su cui si lima la bonomia e l'arguzia del semplice anacoreta.

Del resto tutto ciò emerge dal primo componimento (*Ad Paulum Ursinum*), che è di gara con la dedica a Cornelio del *Liber* catulliano, e che pur mentre vuole scusare il *labor istius libelli*, *Et parum nitidi*, *et parum expoliti* (vv. 1-2), si augura di trovare

> Qui tot ungue secet notas severa,
> totque expungat acu hinc et inde mendas. (vv. 4-5)

Quest'ultimo verso, abilmente fatto tormentoso per sinalefi ed allitterazioni *ex intervallo*, è una delle molte prove

che non siamo dinanzi ad una imitazione, ma come ho detto, ad una vera gara con Catullo. Ed in questo senso va pure intesa la dichiarazione che il poeta seguirà la *simplicitas*, e non i *lusus* ed i *lepores* catulliani: non per condannare il poeta pagano, ma per stabilire dei limiti alla gara, e su di essi attirare l'attenzione del lettore, che di più non deve chiedere:

> Num quem simplicitas, merusque sermo
> nunc Evangelii tenet, iuvatque,
> quamvis doctiloqui minus Catulli
> et lusus imitetur, et lepores,
> explodetur ut improbus poeta? (vv. 7-11)

Scrivendo questa dedica, informata ad una raffinata civetteria letteraria, certo il Folengo pensava soprattutto a quella sezione del *Varium* dedicata alla sua Lesbia, l'amore per l'eremo, sezione per la quale si è appunto sempre servito del falecio, come nella dedica che è asserzione di originalità anche nei confronti del suo Catullo, dell'ammirato Pontano, associato al poeta di Lesbia nell'imitazione. Infatti i versi 15-16:

> ... velisque im-
> pune huic tot dare basiationes

ricordano altri baci casti che il componimento XXVI del *Parthenopeus* inviava a Pietro Compatre:

> Sescentas, age basiationes
> Da nostro, mea, Compatri,
> Thalia.

La poetica della *simplicitas* non esclude una profonda esperienza, la dotta conoscenza dei poeti, il ricorso al mondo dei miti pagani; ma a tutto questo patrimonio letterario aggiunge, con l'innocenza dei modi e dei costumi, la capacità di staccarsi da Virgilio, Ovidio e Catullo (giacché da nessuno di costoro — come ha fatto, invece, l'Apiano del XXIX componimento — ha preso in moglie l'arte poetica), e adottare la *phrasis pressa*, adatta alla poesia eremitica, sobria e non disadorna, anzi nella coscienza

artistica del Folengo utilizzabile per conseguire, su un piano di equilibrio fra le composizioni, una più ampia *varietas*.

Prudens simplicitas, dunque, la cui finezza psicologica sollecita a scavi nella duplice direzione della poetica pontaniana, che anche qui si attua, e su cui non insisto dopo gli esempi di analisi già forniti, e della scoperta di una umanità complessa, anche se ricca soprattutto di toni minori.

Si veda attentamente l'elegante epigramma *Ad socium, de limacibus*, che con arguzia gioca sullo stupore degli eremiti nel veder scendere nei piatti la strana e povera selvaggina procurata dal cuoco:

> Blande soci, an fueris nobis venator, an auceps,
> an piscator (ut his acer es) ambigimus.
> Nam neque quadrupedis, nec avis, nec piscis imago est
> huic praedae, nostris quae cecidit patinis. (vv 1-4)

Il dubbio si presenta in forma linguistica, lessicale: non esiste infatti nella lingua latina un termine che indichi il raccoglitore di lumache. Scuola ed esperienza umanistica pongono l'arguzia sulla semplicità cenobitica, e nel seguito prevalgono, orientando le considerazioni del poeta ad un parallelo quasi filosofico:

> Mirum quam genus id coclearum longa remittat
> cornua, quamque ingens pondus agat scapulis.
> Tardigradae sunt hae limaces, sueta propago
> secum ferre humeris omnia quae sua sunt.

Dalla semplicità del cibo il pensiero si è sviato a vedere nelle lumache un simbolo degli eremiti e della loro autarchia cinica. L'umorismo iniziale, vivo ma esteriore, si fa intimo e allusivo, forse non rivolto soltanto alla povertà degli anacoreti, ma alla loro condizione di penitenziati, costretti a chiudersi nel loro guscio, a nascondere le proprie idee, sopportando le discipline imposte dalla Congregazione, fatti cauti da tristi esperienze, come le tardigrade lumache. L'ultimo distico acquista significato e finezza arguta e umana amarezza soltanto con tale inter-

pretazione allegorica, che al momento in cui lo stile parrebbe cadere in luoghi comuni, lo rileva con una scoperta allusione dotta al motto cinico, sproporzionato per semplici lumache; e con lo sproporzionato *propago*, che denunzia maggiori impegni e l'allegoria dei cauti frati nicodemisti sotto l'immagine delle chiocciole (1).

Impegno lessicale, limitato ad effetti soltanto stilistici, in un tema di *simplicitas* mentale, e creante un nuovo genere di poesia, tra il pontaniano ed il bernesco, è visibile in un particolare *tumulus* scritto *In felem, omnium pessimum*, per l'uccisione del gatto ladro, terrore della cucina. Le parole plautine ed ellenizzanti, i sostantivi modificati nella declinazione con libertà umanistica, o inventati, ricorrono con studiata abbondanza (*versipellis, trifurcifer, cacodaemon, carnivora, lucernilingus*). Tutta la composizione, dal primo verso

(Resultent « Io io » coci, resultent),

che si avvale della duplice civetteria del verbo ripetuto e del dattilo catullianamente condensato in spondeo, sino alla finale invocazione ai *Lemures tenebricosi*, ed alla triplice ingiunzione in apertura di verso (*raptate... torquete... torrete*), ci conduce al limite fra un mondo di semplici amori ed odi, ed un mondo di *otia* letterari. Ed appunto questo è il carattere essenziale del *Varium Poema*, raccolta intenzionalmente composita, perché nata nella coscienza artistica di un frate che vive il tormento religioso fra tradizione e rivoluzione, e che porta la vasta esperienza umanistica del Quattrocento sino alla crisi del macaronico, alla ricerca di moduli nuovi e talvolta anche più complessi. La *simplicitas* del *Varium Poema*, lontana dallo spirito della letteratura umanistica cristianeggiante, anche da quella del compatriota Battista Mantovano, è qui ideale non privo di oraziana arguzia nelle migliori liriche; ed il *sermo Evangelii* si mescola a quello classicheggiante, lasciando

(1) Per il nicodemismo folenghiano si veda il mio volume *L'eterodossia dei fratelli Folengo*, Genova, 1950.

libero sfogo al gusto dell'abile composizione, del mosaico, a quell'abbondante vena umanistica, di cui non si fa cenno nella dedica *Ad Paulum Ursinum*, perché non ha bisogno di alcun difensore nel clima del Cinquecento, propenso ad apprezzare l'alta letterarietà di versi del genere di quelli che chiudono il *tumulus* di Dorotea, trasformata in figura di candido marmo mentre, come altre donne morte del Pontano, nuotava nel puro fonte di Diana:

> dumque lavat, castoque Deae natat inscia fonte,
> marmor facta iacet marmore hoc in niveo. (vv. 3-4)

***

Pure il latino del *Varium Poema*, lingua di dignità letteraria e valore poetico, ha alcunché di composito, di elaborato su una base di lingua parlata nei monasteri benedettini ed in ambienti di alta cultura, prevalentemente ecclesiastici. La sua origine, storicamente accertabile, lo porta ad accogliere forme di tutta la latinità: arcaismi plautini e lucreziani, e vocaboli tardivi o tratti da testi non letterari (1), o addirittura dalla *Vulgata* (2). Si dice questo con l'ovvia riserva che il poeta poté leggere tali forme in testi contemporanei, alcune sui dialoghi pontaniani, e soprattutto udirle, specialmente quelle rintracciabili nella *Vulgata*, nella conversazione ecclesiastica; e con il solo intendimento di additare nel *Varium Poema* anche un certo eclettismo linguistico, posto ad attenuare il sostanziale classicismo delle consapevoli e ben dosate

(1) Ricordo solo *ascalonium* (X, 33), che è in Plinio (*Nat. hist.*, XIX, 32, 1) ed in Columella (*De re rustica*, XI, 3, 57); *carnivora* (XVII, 16), che è in Plinio, (*Op. cit.*, X, 93, 3); *foeniseca*, (LIX, 12) che è in Persio (*Satirae*, VI, 40) ed in Columella (*Op. cit.*, II, 18); *albidulae*, (LVII, 18) che è in Palladio Rutilio (*Opus agriculturae*, IV, 13); *cruciaminis*, (LXVI, 11) che è in Prudenzio (*Cathemerinon liber*, X, 98).

(2) Oltre ad *eremus* e derivati, che si trovano un po' dovunque, cito: *decipula* — XLVIII, 1 — che è, ad esempio, in *Interpr. Jerem.*, V, 27; *orphani* — LIII, 11 — che è in *Interpr. Ps.*, LXIII, 6 e altrove.

forme. Ma un eclettismo lontano da quello polizianesco. Il latino, insomma, era per il Folengo la lingua dei classici, degli umanisti (1), ma anche quella di una congregazione internazionale, era il naturale linguaggio in cui, per lui non toscano, e — come il Pontano ed i napoletani — proclamante ancora nel *Chaos del Triperuno* lingua nazionale il latino, e per i circoli napoletani, presso i quali egli scriveva il *Varium*, si componeva la sua vita intima di chiostro e d'eremo, avente in sé sempre qualcosa di eccezionale rispetto alla società laica e femminile, lettrice dei libri di cavalleria e d'amore. Rispetto ad un Bembo, per certi riguardi più aderente ad una società moderna e viva, e pertanto disposto a considerare il latino « antica » favella (2), ma anche più esteriore, il Folengo, impegnato nelle polemiche religiose e nell'elaborazione di posizioni ideologiche nell'ambito di una *Ecclesia perennis*, rappresenta un momento lontano in una visione pluralistica del Rinascimento: lontano da lui anche mentre viene svolgendo la propria attività poetica e la propria eticità in direzioni molteplici, approfondendo la sua sintesi di tradizione-innovazione. Per essa può giungere sino al macaroneo d'impronta latina e fondo volgare, al *Baldus* conservatore e ribelle; e più facilmente, quando si rivolge ad un mondo di eremiti o ad una società aristocratica, assume forme e canoni di varia, ma non contrastante, origine: catulliana ed oraziana, ecclesiastica, pontaniana e sannazariana; esprimendo di fronte ai modelli un mondo spesso originale, ove si contemperano la fede nel valore umanistico della poesia, intesa come filologia retorica ed interiorità, e quella nel valore religioso della vita che senza tregua si interiorizza. Si venne per tale via costituendo quello che, non solo a cose fatte, ma — data la rapidità con cui la raccolta

---

(1) Dagli umanisti accetta parecchie forme ortografiche, come *sylva*, che essi credevano derivata da ὕλη, e molte forme ove la *i* è sostituita dalla *y*.

(2) *Prose della volgar lingua*, a cura di C. Dionisotti, Torino, Utet, 1934, p. 6.

certo fu messa insieme — via via nel suo nascere era un *Varium Poema*. La poetica della *simplicitas* vi si alternava inevitabilmente alla scaltrita maniera dei più sottili umanisti, in omaggio al principio che era affermato nel titolo stesso del libro: la *varietas*.

Cesare Federico Goffis.

STORIA ED INTERPRETAZIONE DELLA LIRICA CARDUCCIANA
« BRINDISI FUNEBRE »

Questa ballata romantica fu composta in gran parte nel 1874 col titolo « Brindisi ai morti ». Nella prima stesura la poesia si concludeva con la quartina:

Qual'aura di conforti
Spira nel mio dolor!
Beviam, beviamo ai morti,
Con essi sta il mio cuor.

In tale stesura, tranne qualche variante, fu pubblicata la prima volta nel giornale milanese « La Farfalla » il 16 giugno 1878. Il giorno 21 dello stesso mese il Carducci ne trascriveva alcune strofe in una lettera a Lidia e aggiungeva: « Il resto, se vuoi, vedilo nella *Farfalla*, dove hanno stampata, rubandomela, quest'ode che fu scritta nel settembre 1874 » (1), con evidente riferimento alle vicende burrascose di quel periodo, il cui ricordo torna a più riprese nelle lettere e sempre con parole aspre anche a distanza di anni (2). Senza alcuna correzione fu ripubblicata nel « Don Chisciotte » di Bologna il 2 novembre 1881 in occasione della ricorrenza dei morti. Pochi giorni dopo (il 10 novembre, ore 11 antimeridiane) il Carducci la finì, ricorreggendola tutta, sopprimendo la strofe con cui l'ode si concludeva e aggiungendone altre quattro, le ultime della redazione definitiva. Lo stesso giorno ne dà notizia al Sommaruga (3), che la pubblicò in « Cronaca bizantina » il 30 novembre 1881, col titolo « Beviamo ai morti ». Finalmente, ancora corretta, apparve nell'edizione delle *Rime nuove* del 1887, col titolo « Brindisi funebre ».

---

(1) G. Carducci, *Lettere*, Zanichelli, Bologna, vol. XI, p. 317.
(2) Cfr. Lett. nn. 2190, 2202, 2258, 2339, 2369.
(3) Lett. n. 2805.

Il contenuto dell'ode ci riporta agli avvenimenti che agitarono il poeta nel mese di agosto 1874. Il primo di questo mese egli si recò a Civitavecchia dove allora risiedeva Carolina Cristofori Piva. Vi si trattenne dieci giorni e la sua permanenza non fu sempre lieta né senza contrasti. Ritornò a Bologna, dopo una sosta a Livorno presso il Chiarini, verso la metà del mese e qui scoppiò la burrasca che lo amareggiò per qualche tempo. Il Carducci venne a sapere che la Carolina, subito dopo la sua partenza, si era recata a Roma senza avvisarlo, se ne adontò e ruppe per poco ogni rapporto con lei. I suoi amici (soprattutto Panzacchi, Cristiani, Resta, ma non senza il consenso anche di Gandino e di Rocchi) si adoperarono per rendere definitivo il distacco del poeta dalla Cristofori e indussero il Chiarini a scrivergli una lettera dura in cui questi giungeva a dire: « Sentirai com'io fossi deliberato ormai di tentar tutto per farti aprir gli occhi, anche a costo che ne andasse rotta la nostra santa amicizia ». Il Carducci reagì con violenza contro tutti (1), sia per le ingiurie alla sua amica, che a lui sembravano ingenerose, se non ingiuste, sia perché sentiva di dover difendere un amore che era stimolo alla sua creazione artistica. Per un momento credette che tutto crollasse intorno a lui, la gioventù e l'amore, e con loro la poesia, la sua ragione di vita, e persino l'amicizia che suole essere conforto agli anni maturi o tardi.

L'amore per Lina era soltanto interrotto, ma sembrava spezzato per sempre; il Chiarini, dopo le parole offensive scrittegli dal Carducci, gli disdisse, con lettera del 25 agosto 1874, la sua amicizia: « ... ti prego di considerare chiusa con questo spiacevole incidente la nostra amicizia ». Il Carducci, nonostante l'apparenza, era temperamento espansivo e bisognoso di affetti; mancando questi fra i vivi, li cerca tra i morti, tra i suoi cari morti, non per disperazione, ma per conforto, per trovare quella comprensione e solidarietà che gli erano necessarie per

(1) Vedi Lettera n. 1776, diretta al Chiarini in data 24 agosto 1874.

continuare a vivere e ad operare. In questa disposizione affettiva riprese e condusse a termine una sua vecchia lirica, « Nostalgia »; dette la prima forma a molte strofe di « Davanti San Guido »; concepì e in parte scrisse « Intermezzo »; tradusse la lirica « Grecia » di Hölderlin, in cui si trova il verso che è come il centro generatore di questa poesia: « mein Herz gehört den Töten an », il mio cuore appartiene ai morti. Dalla stessa disposizione spirituale sorse anche « Brindisi funebre ». Nelle lettere a Lidia molti sono gli accenni a quelli che saranno contenuto e tono di essa. Il 20 agosto scriveva all'amica, dopo 10 giorni di silenzio e di cruccio (1): « Io prevedevo che tu avresti fatto l'ultima insania, scrivendo ad alcuno degli amici miei (Lina aveva scritto al Chiarini, perché intercedesse presso il Carducci). Ecco qui, ti accludo quel che mi scrive Chiarini. Vedi, infelice, come ti giudicano! E tutto muove da Panzacchi, per mezzo di Cristiani e di Resta ». Il 5 settembre, dopo altri giorni di silenzio, scrive (2): « Avevo fatto meco stesso un fiero proposito. Sto sempre più male d'animo e di cuore. Tutto mi offende e mi cruccia o almeno mi noia. Pensandoci bene, io non veggo perché l'uom debba vivere quando le ragioni del vivere mancano ». Il 6 settembre (3) scrive parole in cui è già tutta la lirica: « Ho avuto nove giorni di fiera malinconia: pensavo che il meglio era finire e dormire senza sogni: almeno, racchiudersi in sé e tornare soli. Chiarini mi ha disdetto l'amicizia: col mio carattere ho allontanato tutti da me, e mi sono fatto intorno il deserto: non ho più un cane a cui fidarmi o confidarmi: chiudo nel segreto dell'anima un inferno di dolori, di disinganni, di dispetti e di sospetti: non ho più speranze, non ho più desideri: tutto mi annoia e mi cruccia ». Quando la lirica fu ripresa nel novembre del 1881, Lina era già morta da parecchi mesi, la ricorrenza del giorno dei morti

(1) Lett. n. 1775.
(2) Lett. n. 1780.
(3) Lett. n. 1781.

e il ricordo dell'amata gli fecero tornare pensieri funebri. Il poeta ritrovò l'antica ispirazione e, ormai riconciliato con la sua donna, accomunò l'ultima morta agli altri suoi cari morti (1).

Tutta un'altra serie di testimonianze, anche se indirette, inquadrano l'elaborazione artistica e la scelta del metro. Si possono largamente stralciare dal saggio « Il Brindisi di Giuseppe Parini » pubblicato la prima volta nel 1883 nella *Nuova Antologia*, ma rifatto su schede e abbozzi preparati per le lezioni tenute all'Università dal 21 novembre 1874 a tutto il maggio 1875. Il lavoro preparatorio dunque di questo saggio (2) fu compiuto ad un dipresso nello stesso periodo di tempo che la prima stesura di « Brindisi funebre ». Da esso si può ricavare che il Carducci intenzionalmente volle rifarsi a tutta una tradizione classica (Anacreonte, Orazio) e classicistica (minori del '700, ma soprattutto Parini e Voltaire) e romantica (Schiller e, come possiamo dedurre da altre testimonianze, Hölderlin, Heine, ed anche Baudelaire). Era un modo d'inserirsi in una tradizione letteraria e trasformare il caso personale in mito poetico, poiché nel Carducci lo studio e l'inserimento in una tradizione artistica ha la stessa funzione che il mito aveva per gli antichi poeti, universalizzare nella forma e nel simbolo la propria esperienza affettiva e la propria concezione di vita. Il « Brindisi » si svolge tutto come un tacito colloquio con i suoi predecessori. Il Parini ed il Voltaire lamentano la fine della gioventù e dell'amore, ma pur si consolano nell'amicizia, il primo con più franchezza, il secondo con rassegnata malinconia. Per lo Schiller la gioventù non è solo l'amore, ma tutto insieme quello che ora si direbbe lo slancio vitale. Questo attenuatosi, rimane ancora l'amicizia e insieme con essa lo studio pacato, che crea lentamente sì, ma anche ininterrottamente. Il Carducci la-

(1) Lett. n. 2815, diretta ad Adelaide Bergamini, in data 24 novembre 1881.

(2) G. Carducci, *Opere*, Ediz. Naz., vol. XVI, pp. 198-221.

menta la perdita di ciò che anche Parini, Voltaire e Schiller hanno perduto, ma non è consolato da ciò che consola quelli. A lui viene a mancare anche l'amicizia e la fiducia nel proprio lavoro e nell'efficacia o utilità di esso, benché l'accenno finale dello Schiller allo studio che volentieri si marita all'amicizia gli suggerirà l'unica soluzione che possa offrirsi a chi si trova nella sua condizione e non voglia ricorrere a rimedi estremi. Di qui la sua preferenza non artistica, ma umana alla poesia dello Schiller: « Conchiudendo per conto mio: le due poesie del Voltaire e del Parini non hanno, specie la seconda, oltre l'artistico, un valore umano: quella dello Schiller sì. Lette le due prime, voi potete, riportandovi in voi dire: — Io non farò mai di così bei versi —; letta la terza, voi potete pensare: — Questo è un alto documento della dignità e serietà della vita, che posso anche io seguire » (1). Mancati dunque gioventù, amore e tutto il resto non c'è che da rifugiarsi presso i morti. E qui soccorrono Hölderlin e Heine (*Grecia* e *In maggio*) i quali non ambiscono ormai che la morte. Il primo: « Ne l'esil casa d'Hade io vo' dormir! » e il secondo: « L'Orco vogl'io: miglior le piagge bige — danno asilo ai dolenti ». Ma anche qui il Carducci non accetta, ma dialoga. Non la morte egli in fondo chiede, ma la forza di poter continuare a vivere e a lavorare nella solitudine, confortato solo dal ricordo dei suoi cari, che, fantasticando, immagina che pur abbiano una forma di vita, così come Baudelaire (*La servante au grand cœur*), a cui si richiama più apertamente anche nella lettera citata alla Bergamini. Il dialogo con i predecessori si chiude, i vari pensieri e le varie forme si sono armonizzati e fusi in un organismo che è nuova personalissima realizzazione poetica. Attraverso il dialogo il poeta è giunto alla conoscenza del suo stato d'animo, che è un atteggiamento psicologico di crisi, di quella crisi in cui il Carducci venne a più riprese a trovarsi nel passaggio dalla poesia epodica a quella ellenica o greca, come egli usava chiamarla; nel

(1) *Op. cit.*, p. 213.

passaggio cioè da una poesia intesa alla lotta e al combattimento contro una realtà antipatica (le condizioni politiche del momento) a una poesia sorgente dalla serena accettazione della vita nel suo complesso e con tutte le sue contradizioni e le momentanee sconfitte. La fiducia nella positività della storia e nelle possibilità dei popoli e degli individui viene a volte scossa dallo sconforto e a volte in essa addirittura s'insinua l'esasperazione, come in questa lirica. Di qui il tono nettamente romantico di essa, cui, si accorda il metro attentamente studiato ed adattato. Questo possiamo dedurre da ciò che il poeta scrive a proposito del *Brindisi* pariniano: « Le strofe del *Brindisi* — doppie, cioè a due periodi, ciascuno di quattro settenari — sono dello stesso metro già aggraziato per la musica dal Rolli e trattato insuperabilmente dal Metastasio nella canzonetta *Grazie agl'inganni tuoi.* Sono dello stesso metro, se non in quanto il Frugoni, materialissimo ma pur tecnico rinnovatore di colori e di suoni, lo modificò facendo sdrucciolo il primo verso d'ogni periodo tetrastico e aggiungendogli così pe'l concitamento dell'ode quell'agilità e sveltezza di mosse che nell'ondeggiamento melodico della canzonetta non potea avere. Il Frugoni rinnovatolo in questa guisa, ne abusò per tutti gli argomenti, di nozze, di monacazioni e di lauree; un po' meglio lo usò nella ninna nanna alla culla del real principe di Parma don Ferdinando... Cotesto metro il Parini elesse con ottimo accorgimento a rappresentare il moto rapido di un sentimento improvviso e la concitazione bacchica; nessuno prima di lui lo aveva trattato sì bene, nessuno dopo lo maneggiò meglio » (1).

Questo soffermarsi sulla natura del metro usato dal Parini svela il rapporto che corre tra esso e quello usato in *Brindisi funebre.* Il metro metastasiano modificato dal Frugoni e dal Parini, che avevano fatto sdrucciolo il primo verso di ogni quartina, viene ora ulteriormente modificato dal Carducci. Egli preferisce la rima alternata a

(1) G. Carducci, *op. cit.*, p. 195.

quella interna e fa tronco il secondo verso di ogni quartina. Il Frugoni aveva introdotto la sua modifica per conseguire l'agilità e sveltezza di mosse adatte al concitamento dell'ode; il Parini scelse il metro materialmente innovato dal Frugoni per rappresentare il moto rapido d'un sentimento improvviso e la concitazione bacchica; il Carducci deve anch'egli esprimere un sentimento improvviso, ma di natura opposta: non bacchico, ma elegiaco o addirittura tragico. Ha bisogno di suoni cupi e monotoni e insieme concitati e a questo fine innesta alla strofe svelta della canzonetta settecentesca l'andamento cadenzato del monoritmo e delle assonanze propri delle antiche ballate spagnole e francesi. La ricerca del metro per il Carducci — la lunga pratica di testi poetici aveva fatto sì che ogni ritmo ed ogni cadenza avessero per lui un carattere fisso quasi come le maschere teatrali — era una prima individuazione del motivo ed anche un altro modo d'inserirsi in una tradizione culturale e letteraria e di dare obiettività artistica al sentimento personale.

***

Seguiamo ora più da vicino il dialogo con i suoi predecessori. Servirà a chiarire qualche particolare che in una lettura corrente può sfuggire e a meglio specificare il significato e il tono dell'intera lirica. Per esempio i primi versi non sono per nulla chiari o, per essere più esatti, si prestano facilmente ad essere fraintesi. Essi dicono: « Sul viso de l'amore — La rosa illanguidì ». L'interpretazione più ovvia sarebbe: la donna da me amata è ormai sfiorita e non vale più la pena di amarla, tanto più che il Carducci già altra volta si servì di un'immagine affine: « Sopra i vólti che m'arridean impallidîr le rose » (1). In questo caso voleva proprio alludere allo sfiorire dei volti che un giorno gli erano apparsi giovani e belli, capovolgendo l'immagine pariniana « Torna a fiorir la rosa —

(1) *Prologo*, Ediz. Naz., III, 3.

Che pur dianzi languìa » (*Educazione*). Ma già nel *Prologo* quei versi oltre il significato proprio ne acquistano un altro per estensione, com'è chiarito nel verso seguente: « Moriro i sogni de la prima età ». I volti appassiti che un giorno sorridevano e attraevano trovano corrispondenza non nell'invecchiamento del nostro fisico che non avvertiamo, ma nell'irrigidirsi e nell'inaridirsi del nostro sentimento. Del resto dire: « Non amo più, perché la mia donna è invecchiata », sarebbe prima di tutto una volgarità, anche se non volessimo tener conto del particolare biografico che Lidia nel 1874 era appena ventottenne. Qui ci si riferisce, piuttosto che alla decadenza fisica dell'amata, alla fine del proprio sentimento amoroso per delusioni ed amarezze subite e si preannuncia col tono doloroso oltre che il passare della gioventù e il sopraggiungere della vecchiezza fisica, l'inaridimento e la desolazione dell'anima vuota di affetti. Il Voltaire nelle stanze alla signora Du Châtelet con la grazia e l'acutezza dell'epigramma, ma senza l'abbandono romantico del Carducci, aveva notato che la fine della giovinezza, cessare di amare e di essere amabile, è cosa peggiore della morte:

On meurt deux fois, je le vois bien:
Cesser d'aimer et d'être aimable,
C'est une mort insupportable,
Cesser de vivre, ce n'est rien.

Nel Voltaire è semplice analisi, con appena una venatura sottile di melanconia, *causerie* insomma, come lo stesso Carducci aveva notato nel suo saggio pariniano (1). L'impeto dei versi carducciani è legato a una situazione tutta diversa, alla scoperta dolorosa e improvvisa di non poter più amare proprio quando credeva di aver trovato l'amore. Sicché, volgendosi indietro egli non può dire come il Parini:

(1) E potremmo aggiungere: civetteria di salotto, poiché l'amore è in lui galanteria e svago e l'essere amati è compiacimento, alleggerito da un sorriso consapevole, di soddisfatta vanità.

Se già di mirti teneri
Colsi mia parte in Gnido,
Lasciamo che a quel lido
Vada con altri Amor.

Può dire solo:

Senza lasciarmi un fiore
La gioventù fuggì.

Nella rigidità dello schema impostosi egli ha infuso tutto uno spirito nuovo. Non c'è dubbio infatti che dal punto di vista formale il suo modello sia stato il *Brindisi* del Parini, seguito quasi con lo stesso scrupolo con cui si segue un metro che si è prescelto. In proposito il Carducci scrive: « Del *Brindisi* i due momenti propriamente lirici sono la protasi o proposta (1-16) e l'apodosi o conclusione (41-56), fra i quali è un intermezzo (17-40) un po' discorsivo » (1). Questi vari momenti si possono con facilità individuare anche in *Brindisi funebre*, in cui anche il numero delle strofe è quasi uguale a quello dell'ode pariniana. Ce n'è una sola in più nella parte centrale o intermezzo, una sola che al Carducci non venne fatto di sopprimere, come certamente avrebbe voluto fare. A meno che, come pure è probabile, non abbia contato male e non gli sia sfuggito di avercene messa una in più. Certo è che qui la protasi e l'apodosi sono formate ciascuna, come nel Parini, da quattro quartine, e l'intermezzo da sette invece che da sei. Non è da meravigliare che il Carducci s'imponesse tanti ceppi. In questo consisteva per lui *il magistero*, il lavoro artistico, incanalare la propria ispirazione nel metro e nello schema retorico prescelti sino a farli coincidere, come accadeva nei momenti migliori, o a tentare almeno di farli coincidere. Che altro era questo, se non cercare la forma e quindi formare cioè dare concretezza espressiva al mondo dei suoi affetti? L'importante era riuscire a creare la nuova sintesi e quando ciò avviene, gli schemi retorici e metrici non si

(1) G. Carducci, *op. cit.*, p. 198.

scorgono. Si leggano l'una accanto all'altra le protasi delle due liriche:

Brindisi	*Brindisi funebre*
Volano i giorni rapidi Del caro viver mio, E giunta in sul pendio Precipita l'età.	Su'l viso de l'amore La rosa illanguidì, Senza lasciarmi un fiore La gioventù fuggì.
Le belle oimè che al fingere Han lingua così presta Sol mi ripeton questa Ingrata verità.	Lo stuol de l'ore danzano Lontano omai da me: Con esse è la speranza, L'illusïon, la fe'.
Con quelle occhiate mutole, Con quel contegno avaro Mi dicono assai chiaro: Noi non siam più per te.	Gli affetti alti ed intensi Cui fu negato il fin, I desideri immensi Irrisi dal destin,
E fuggono e folleggiano Tra gioventù vivace E rendonvi loquace L'occhio, la mano e il piè.	Tutti nel mio pensiero Tutti sepolti io gli ho: E al fosco cimitero Custode fosco io sto.

A chi oggi verrebbe in mente, leggendo, che queste due poesie siano intimamente legate da rapporti culturali ed artistici? Quei rapporti esistono, ma non c'è imitazione e avendo sotto gli occhi l'una e l'altra poesia si distinguono agevolmente non solo le diverse occasioni e i diversi temperamenti, ma quel ch'è più, il colore e l'accento dei tempi diversi. E nulla garantisce maggiormente l'autenticità d'una poesia come il ritrovare spiccatissimi il colore e l'accento che caratterizzano un'epoca.

Ciò che si dice dello schema si può dire delle immagini, delle parole, dei concetti. Cercando e scavando se ne ritrova l'origine culturale o, secondo alcuni, libresca. Ma osservando da vicino il significato è nuovo, fresco, appropriato alla particolare situazione. Prendiamo per esempio i versi: « Lo stuol de l'ore danza — Lontano omai da me ». Come immagine isolata non è difficile farne la storia. Nella tradizione classica le Ore sono compagne del Sole o ancelle di Giove o di una Dea. Nell'inno omerico *A Venere* esse accolgono in Cipro la Dea e le recano vestiti

e ornamenti. La personificazione piacque ai neo-classici e una prima forma che ebbe fortuna la trovò forse per primo nella nostra lingua Carlo Belli, che traducendo il *Mattino* di F. G. Zaccaria scrisse: « l'ore in alterne file a te d'intorno danzano ». L'immagine fu ripresa e approfondita in due luoghi famosi del Foscolo, nell'ode « *All'amica risanata* » (vv. 19-20) e nel carme *Dei Sepolcri* (vv. 6-7). A questi ultimi si rifece più direttamente il Carducci, ma per lui non sono le ore future vaghe di lusinghe, ma sono quelle del passato, degli anni giovani e degli anni belli, che scompaiono alla sua vista tutte insieme, in stuolo, e vanno a danzare per altri. Nel Carducci c'è il rammarico e il rimpianto non della vita in genere, come nel Foscolo, ma di un particolare momento della sua stessa vita e ciò che l'immagine perde in ampiezza guadagna in intensità. Anche nei due versi successivi: « Con esse è la speranza — l'illusïon, la fè' » c'è tutto un processo di concentrazione che forse sfugge a una prima lettura e forse offende il gusto di un lettore moderno educato su testi poetici meno cantanti e che comunque rifuggono dall'enfasi o da quella che in Carducci può apparire approssimazione espressiva. Ma approssimazione almeno in questo caso non è, perché i due versi sono il risultato di una lunga meditazione artistica e di una sottile, anche se spontanea e non pienamente consapevole, analisi psicologica. Egli dice: « Insieme con la giovinezza sono finite in me anche le speranze, l'illusione, la fede ». Si tratta di parole generiche che possono avere mille significati ed anche nessuno, possono essere soltanto suono. Ma vediamo questa volta da che cosa sorgono quelle parole. Voltaire, sempre nella poesia citata e dal Carducci analizzata, aveva scritto: « ... Pour toujours vous me fuyez, — tendresse, illusion, folie ». *Tendresse* è la facilità del giovane non ad amare, ma ad intenerirsi d'amore; *illusion* è la facilità a illudersi d'essere amati; *folie* è la leggerezza, soltanto questo, la leggerezza giovanile che nell'amore facilmente si dà e facilmente si stacca. Voltaire aderisce totalmente al suo tema di conversazione

galante, al suo edonismo settecentesco. In Carducci le speranze sono le sue speranze d'arte e di gloria, le illusioni sono le sue idealità politiche e morali, la fede è la fiducia negli uomini, nelle cose e in ciò che si è pensato. Il Carducci è più vicino a Schiller che a Voltaire, benché lo stesso Schiller in confronto sia molto più vago. Il Carducci ebbe presenti i suoi versi, che gli piacquero tanto da spingerlo a tradurli ed ecco come egli li tradusse: « Sono spenti gli allegri soli che rischiararono il sentiero della mia gioventù (le speranze); svaniti gli ideali che un tempo mi facevano sobbalzare il cuore inebriato (l'illusione); è svanita la dolce fede in esseri che i miei sogni avevano partoriti (la fe') ». Le espressioni o perifrasi dello Schiller vengono concentrate in singole parole, veramente concrete, perché dietro ad ognuna di esse c'è una ben determinata realtà affettiva ed esperienza di vita. Dietro alle speranze c'è tutto il suo travaglio di artista e di uomo (Ed obliai le vergini danzanti al sol di maggio), dietro all'illusione tutto il suo furore di giustizia e di libertà, dietro alla fede gli amici, Carolina. Ma queste parole non hanno bisogno di essere determinate da minute ricerche, che possono solo controllare e verificare la nostra impressione. Si determinano da sè nell'impeto lirico dei versi che seguono: « Gli affetti alti ed intensi — cui fu negato il fin, — i desideri immensi — irrisi dal destin ». Il plurale *affetti* comprende anche la sua delusione d'amore, e anzi da questa la parola prende l'avvio e lo slancio, ma esso si estende anche a tutti gli amori che non raggiunsero il fine perché spezzati anzi tempo e comprende i lutti di familiari e di amici. I *desideri immensi* indicano non genericamente, ma in sintesi e perciò con tanta maggiore energia quello che Schiller va enumerando e specificando: « L'Amore con la sua dolce mercede, la Fortuna con la sua corona d'oro; con la sua corona di stelle la Gloria, la Verità nello splendore del sole! ». Il discorso più concitato del Carducci accenna e allude e non enumera. Anche l'aggettivo « *immensi* » è una sintesi di ciò che Schiller dice in modo più spiegato: « Sino alle più

pallide stelle del lontano etere lo inalzava il voto dei propositi: nulla era sì alto e nulla sì lontano che l'ale no'l vi portassero ». La chiusa di questa protasi o *proposta* è la chiave della lirica: « Tutti nel mio pensiero — Tutti sepolti io gli ho: — E al fosco cimitero — Custode fosco io sto ». È la strofe cioè che apre e rischiara tutta la lirica. Seppellire gli affetti e i desideri non significa rinunciare ad essi, ma solo coltivarli in solitudine. Compressi nella propria anima la speranza, l'illusione, la fede, gli affetti e i desideri, perché senza possibilità di espansione, di compassione, di comprensione, essi sono come morti e formano il triste cimitero delle speranze perdute. A codesto cimitero egli fa da custode perché non sa staccarsi da quelle memorie, da quegli amori, da quegli ideali. Nella lettera a Lidia aveva espresso un desiderio: « ... almeno, racchiudersi in sè e tornare soli... non ho più un cane a cui fidarmi o confidarmi ». Ora quel desiderio è un proposito attuato e da attuare e si è tradotto in immagini concrete cioè poetiche.

Si conclude così la prima parte. La seconda o *intermezzo* dovrebbe ora svolgere questo tema: cercar nelle memorie il conforto e in esse trovar la forza di vivere, come veniva detto in chiare lettere nella quartina soppressa, che prima concludeva questa parte: « Qual'aura di conforti — Spira nel mio dolor — ecc. ». Il passaggio è segnato dall'avversativa *ma*: « Ma i nervi ancora ho forti... ». Il Parini nel suo *Brindisi* aveva preferito l'interrogativo retorico, in cui era implicita la risposta che ad ogni modo vien fatta subito seguire:

> Che far? degg'io di lacrime
> Bagnar per questo il ciglio?
> Ah, no; miglior consiglio
> E' di godere ancor.

Il Carducci aveva scritto a proposito dell'inizio dell'ode pariniana: « Conciso, animato, rapido il primo momento » e aveva definito l'intermezzo della stessa ode « un po' discorsivo » che è quanto dire prosaico. Quel tono poteva

essere forse giusto in una poesia giudicata « la vera e genuina espressione dell'epicureismo galante di quella società che ebbe per legittimo re Luigi XV e per vangelo il suo *Après moi le déluge...* » (1). Ma non poteva assolutamente essere adatta a un concezione di vita che rimane o si sforza di rimanere ancorata, pur nella disperazione che cerca di sopraffarla, al sentimento del dovere. La situazione è troppo concitata e drammatica per consentire un discorso o un ragionamento pacato. E allora la domanda viene soppressa e con l'avversativa s'introduce senz'altro la risposta. Secondo lo schema pariniano si sarebbe dovuto dire prosaicamente: « Stando così le cose, devo rinunciare alla vita? niente affatto, se non ci possono consolare i vivi, ci consoleranno i morti ». Questo sarebbe stato un ragionamento, la rappresentazione poetica concretizza tutto in immagini drammatiche che ci danno vivo il sentimento, che lotta, si conosce e si forma:

Ma i nervi ancora ho forti:
Beviam, beviamo ancor:
Beviam, beviamo ai morti;
Con essi sta il mio cuor.

L'idea di cercare la morte è respinta, di qui l'avversativa *ma*. I nervi sono ancora forti, si può ancora padroneggiare la disperazione, la volontà può ancora impedire la disgregazione dell'essere. L'invito al bere non è fatto per stordirsi, ma per rianimarsi, per richiamare la memoria dei morti e trarre conforto dal loro amore. Il verso tradotto dello Hölderlin è del tutto capovolto nel suo significato. Il poeta tedesco nella sua lirica *Grecia*, tradotta in parte dal Carducci (2), invoca la morte per ricongiungersi ai grandi dell'antica Grecia, che rappresentano il suo mondo ideale: « La mia lacrima estrema, Ellade bella, — Scorra e rinnovi il canto ultimo a te! — Alza le forci omai, fatal sorella, — Perché tutto coi morti il mio

(1) G. Carducci, *op. cit.*, p. 204.
(2) G. Carducci, *Opere*, Ediz. Naz., vol. XXIX, p. 359.

cuor è ». Per il Carducci l'incontro coi morti è un colloquio fidato da cui si esce corroborati, e per cui si supera la tentazione di raggiungerli fuor di ogni metafora. È una geniale ricreazione del mito di Achille che disperato invoca la madre ed è consolato dalle sue parole. Questo mito egli ritrovava ammodernato proprio nella lirica di Hölderlin intitolata *Achille*, che egli tradusse con accenti originali in quei dolorosi giorni dell'agosto-settembre 1874 (1). Si notino particolarmente questi versi:

Splendido figlio degli dei, tu, quando
Ti fu tolta l'amata, isti del mare
Su la riva in disparte lacrimando.
Il tuo pianto cadea su l'onde amare
E il cuor traendo guai desiderava
Al santo abisso, a le quïeti care,
. . . . . .
L'abbracciò su 'l suo petto, gli deterse
Il pianto; ed egli racchetato udìo
Quali aiuti blandendo ella profferse.

In tutta la traduzione del Carducci spicca isolato un verso che potrebbe assurgere a simbolo esplicativo del significato di questo colloquio con i morti che egli ricerca:

Pianger fidatamente il dolor mio.

Poiché egli non è *figlio di numi*, non ai celesti si volge, ma ai morti che sono i suoi numi tutelari, ad essi si vuol idealmente ricongiungere per vincere la solitudine e lo sgomento della vita. E così non egli muore, ma sono i morti che rivivono, sia pure in forma estenuata e dubitativa. Questi pensieri ritornano nella citata lettera alla Bergamini, scritta pochi giorni dopo la stesura definitiva della lirica: « Carolina dunque è il nome della sua nipotina? Carolina! Nome per me triste ... me ne rimangono forse nella memoria tre ... La terza, dorme alla Certosa: e, quando la nebbia rigida ricuopre tutti i colli all'intorno, ho sempre paura che ella abbia freddo. Chi dice a Lei,

(1) Ibid., p. 358.

signora Adele, che i morti non sentono anche sotterra? Quando la primavera fiorisce, essi forse danno un sussulto, e sentono il germinare della terra intorno alle loro tombe e in mezzo alle ossa, e ripensano al sole. Oh che il sole benigno riscaldi un po' i poveri morti; poiché l'amor nostro non li riscalda di certo. Noi dimentichiamo così facilmente... penso sempre alla morte, e mi avvezzo a morire tutti i giorni più, perché oramai sono stanco di sperare dal mondo i grandi ideali della mia gioventù, e veramente amo più poco e pochissime idee e persone ». La lettera con qualche differenza di concetti e, s'intende, con altro tono, riprende e rifà la situazione della lirica e ci richiama più apertamente la fonte, *La servante au grand cœur* di Baudelaire, in cui possiamo leggere questi versi:

... Nous devrions pourtant lui porter quelques fleurs.
Les morts, les pauvres morts, ont de grandes douleurs.
Et quand Octobre souffle, émondeur des vieux arbres,
Son vent mélancolique à l'entour de leurs marbres,
Certe, il doivent trouver les vivants bien ingrats,
De dormir, comme il font, chaudement dans leurs draps,
Tandis que, dévorés de noires songeries,
Sans compagnon de lit, sans bonnes causeries,
Vieux squelettes gelés travaillés par le ver,
Ils sentent s'égoutter les neiges de l'hiver... ».

Il Baudelaire afferma senza esitazione: « Certe, il doivent trouver... ». Il Carducci non è del tutto immedesimato con la sua immaginazione, rimane consapevole che la sua è trasposizione di un proprio desiderio in una scena immaginaria e dice « forse ». E diversamente dal Baudelaire inquadra il dolore dei morti non in una squallida scena invernale, ma in una scena primaverile. Il ritorno della buona stagione e del sole forse è avvertito anche dai morti nelle loro tombe attraverso le nuove germinazioni della terra stessa e suscita in essi il desiderio della vita doloroso per sè, perché inappagato e inappagabile. Del resto il poeta ha messo benissimo in prosa questi versi: « Quando la primavera fiorisce, essi forse danno un sussulto e sentono il germinare della terra intorno alle loro

tombe e in mezzo alle ossa e ripensano al sole ». La scena immaginaria di cui si è parlato dovrebbe rappresentare il preciso contrapposto di quella rappresentata in *Pianto antico*, perché in essa il figlioletto Dante si ridesta o s'immagina che possa ridestarsi al tepore primaverile e vedersi circondato da persone care. Ma la rappresentazione è troppo diffusa e forse convenzionale. Queste quartine (vv. 29-44) rappresentano la parte debole della lirica. La serie degli interrogativi retorici, che dura per tre quartine e mezza, rivela la mancanza di vera adesione alla scena immaginata, diversamente dal Baudelaire che vi si trasferisce tutto e diversamente da quanto riuscirà di fare al Carducci stesso in un passo di *Sogno d'estate*, schiettamente lirico: « pensoso e dubitoso s'ancora ei spirassero l'aure — o ritornasser pii del dolor mio da una plaga — ove tra note forme rivivono gli anni felici ». Una di queste quartine:

Gli avi ne i giorni foschi
Ti vengono a cullar,
L'uno dai colli toschi
L'altro dal tosco mar?

potrebbe far sorgere qualche dubbio sull'interpretazione letterale. Chi sono questi avi? L'uno è senz'altro il dottor Michele, padre del poeta, sepolto sui colli toschi, nel cimitero di Santa Maria a Monte. L'*altro* potrebbe far pensare al nonno del poeta, Giuseppe Carducci, sepolto a Serravezza. Il poeta non conobbe questo nonno ed espresse più volte contro di lui giudizi aspri, perché disperse, per il suo carattere leggero e fatuo, il patrimonio familiare e non portò amore ai suoi. Ecco come presenta una volta questo suo parente alla moglie in una lettera scritta nel 1877 dopo una visita improvvisa a Pietrasanta: « ... mi presentai a un tratto a Lodovico Santini, che è figliuolo d'una sorella di mia nonna. Non ti so dire le accoglienze che mi fecero... E poi mi condussero a vedere la casa di mio nonno, dove nacque mio padre, la casa che era proprietà di mio nonno, in una bella via presso il domo. E mi raccontarono la storia di mio nonno che sciupò tutto

per ismania di fare il signore, e che sonava benissimo il violino, ed era un gran maldicente... e sempre mi ripetevano che il mio nonno sciupò un patrimonio di cinquantamila scudi; e lo scusavano che era un po' strano ecc... Io so e credo che era una gran bella canaglia, che non amava i figliuoli (eccetto mio padre che mantenne all'Università), e che sciupò il suo per mattia e albagia e nel giuoco e nei disordini, senza mai far bene a nessuno. Se l'inferno ci fosse, quel vecchio iniquo ci brucerebbe dentro di certo. Già; io amo poco i parenti miei paterni: eran tutti farabutti » (1). Il nonno Giuseppe non apparteneva al mondo degli affetti e delle memorie del Carducci. L'altro avo è perciò certamente la nonna Lucia, sepolta a Castagneto in Maremma, non lontano dal mare. È troppo nota l'importanza sua nella vita e nell'opera del poeta perché occorra insistervi. Il genere maschile (*l'altro*) si spiega, perché si è precedentemente parlato di avi e perciò, secondo l'uso antico, esso prevale anche quando si specifica chi essi siano.

A partire dal verso 45 incominciano le quartine aggiunte nel 1881, le quali danno all'ode una conclusione diversa da quella già concepita. Già prima la quartina che doveva formare l'inizio dell'apodosi non doveva troppo soddisfarlo. Dopo tanta disperazione giungeva inaspettata e brusca ed era, diciamo così, troppo scoperta: « Qual'aura di conforti, — Spira nel mio dolor! — Beviam, beviamo ai morti, — Con essi sta il mio cuor ». Ora per giunta è cambiata la situazione e quindi il sentimento ispiratore. La lirica era nata per disperazione d'amore. Dopo la morte dell'amata e dell'avvenuta ideale riconciliazione la lirica acquista un respiro più ampio. Ai morti non si chiede più quell'affetto fidato e stabile che è venuto meno nell'ultima illusione, quella amorosa, ma si chiede rifugio e quasi un riparo da tutte le delusioni. Il conforto banale e immotivato, che enunciava ma non esprimeva la quartina soppressa, è stato sostituito nelle quartine ultima-

(1) G. Carducci, *Lettere*, Ediz. Naz., vol. XI, p. 119.

mente aggiunte dalla rappresentazione di un pianto irrefrenabile, che raggiunge la massima intensità nei versi: « Come uno stuol di gufi — A vecchio monaster, — Tra gli umidicci tufi — Singhiozzano i pensier ». Il pianto dunque ha sostituito il conforto, ma non è un pianto disperato, ma un pianto consolatore o che preannuncia la consolazione. Il Carducci ha trovato così il passaggio naturale e vero dall'intermezzo all'apodosi, l'intuizione e il tono giusti. La recente perdita ravvivando il dolore di tutte le altre gli fa apparire assurda e convenzionale la prima conclusione, gli suggerisce l'idea dell'abbandono pieno al dolore, che è il primo momento di ogni vera consolazione e liberazione, e toglie alla lirica ogni significato troppo particolare e troppo legato a dati biografici e la innalza invece a significare un dramma ideale d'illusione, di delusione, di mesto conforto. In sostanza la nuova conclusione non è diversa da quella precedente, ma è più sfumata, non diretta, ma allusiva, non concettuale, ma affettiva e perciò poetica. Questo intuisce il lettore, ma a conferma di questa intuizione si può citare un passo del poeta stesso in cui si chiarisce quale valore e quale significato il pianto avesse per lui. Il 3 febbraio 1870 morì la mamma del poeta. Egli ne dette subito l'annuncio al fratello Valfredo e fra l'altro scrisse: « La povera Elvira è addolorata, quanto me, credo: se non che ella si può sfogare piangendo. A me tutti i sentimenti fanno groppo sul cuore; e le lacrime mi sprizzano soltanto come goccie di sangue » (1). Qui, nella poesia, lo sfogo del pianto è concesso anche a lui.

***

Tra i molti richiami che siamo andati facendo a proposito di questa lirica si sarà notata la mancanza di un nome, quello del Leopardi, che pure, dato l'argomento, sarebbe stato quasi d'obbligo. Certo forzando il testo,

(1) G. Carducci, *Lettere*, Ediz. Naz., vol. VI, p. 163.

l'ombra di qualche immagine leopardiana si potrebbe anche trovare. Ma riguarderebbe sempre qualche particolare e non il centro ispiratore della lirica. Del resto lo stesso Carducci nel saggio pariniano più volte citato e nato a un parto con *Brindisi funebre* richiama il Leopardi due volte e sempre con intento polemico. La prima volta a proposito del metro: « Il povero Leopardi, forse per mostrare al volgo de' leggiucchiatori, che si dichiarava annoiato delle sue lungaggini, come sapesse al caso fare anche stofette, verseggiò così il *Risorgimento*; ma ahi, in quei versi né l'anima ferita del Leopardi né l'allegro metro del secolo decimottavo risorsero » (1). Il passo di per sè dice poco, ma certe espressioni apparentemente dispregiative saranno spiegate, se si legge per disteso il secondo passo: « *Morire.* Di certo, fra tredici anni, sotto la scure umanamente riformata dal dottor Guillotin filantropo, dame, cavalieri, filosofi, poeti, tutto ciò che adesso brilla e balla e beve e canta ed ama. E per ciò, in capo a trent'anni da cotesta ode, l'addio alla gioventù e all'amore prenderà ben altre intonazioni nel romanticismo conseguente agli strazi della Rivoluzione e alle disillusioni della Ristorazione. Fino Vincenzo Monti apre il secolo decimonono con un presentimento della crescente tristezza:

> Fior di mia gioventùte,
> Tu se' morto, né magico
> Carme, ahi, più ti ravviva, o fior gentile.

E la insensità della tristezza ingrandiva più sempre fino all'irrigidimento della disperazione nella poesia leopardiana del male e del dolore. Dal *Brindisi* al *Tramonto della luna*, qual passo! Si sente bene che in questo mezzo tutta insieme una società è crollata. Non però che la nuova generazione romantica e leopardiana sia più nel vero moralmente che i vecchi epicurei del secolo passato. Non è mica una gran trovata che la fine alle altre età della vita è la sepoltura. Sta a vedere se passata la gio-

(1) G. Carducci, *Opere*, vol. XVI, p. 197.

ventù, non sia più virile ed umano affrontare le dure pugne del reale per l'ideale, anzi che passarsela a frignare sulla caduta del fior degli anni e degli ameni inganni, quasi che l'anima umana sia uno stupido uccello che per cantare abbia bisogno d'inghebbiar nebbia e libar, come dicono, la rugiada dei fiori. Questo non per il Leopardi — intendan bene i discreti — il quale fu un gran poeta grandemente infermo; ma per i leopardiani. Che se ve ne sono ancora degli intignati che si ritingano nei colori di moda, bisognerebbe rincorrerli a scapaccioni fino alla porta di una pia casa di lavoro ». Quelli che lamentano che il Carducci abbia abbandonata e abbia fatta abbandonare la via dritta segnata dal Leopardi alla nostra poesia, dimenticano che egli non scrive dopo gli strazi della Rivoluzione e dopo la Restaurazione, ma dopo il quarantotto e il settanta, dopo il Mazzini e dopo il primo sorgere dei movimenti populisti e operai. La tristezza di tanto in tanto ricorrente nella poesia del Carducci segna i momenti di crisi di un nuovo ideale. Il concetto e il sentimento della vita intesa come lavoro e dedizione al dovere giornaliero si sostituisce a quelli più grandiosi, ma anche più astratti, di missione. Questa sostituzione o concentrazione comporta rinunzie, e, come dice il poeta, *dure pugne*, le dure pugne del reale per l'ideale. *Brindisi funebre* rappresenta una di queste dure battaglie, un momento di acuta disperazione che poi si risolve o accenna a risolversi in un proposito virile e in una umana esortazione.

GIAMBATTISTA SALINARI.

VARIETÀ

NOTA SULL'EDIZIONE CRITICA DELLE *RIME* DI GUIDO CAVALCANTI A CURA DI GUIDO FAVATI

Lo studio della trasmissione manoscritta delle rime di Guido Cavalcanti ha tradizioni illustri nella storia della filologia italiana, seconde solo a quelle delle rime di Dante, sia perché furono fra le prime della nostra lirica dugentesca ad essere fatte oggetto di una edizione condotta con intendimenti critici, posteriore di un solo anno al saggio fondamentale del Caix, vale a dire *Le rime di Guido Cavalcanti* di Nicola Arnone (1881), come anche pel numero ed in taluni casi per la qualità dei contributi che tennero dietro a quella edizione. Se si aggiunge poi che le rime del Cavalcanti si ritrovano in quasi tutti i canzonieri « stilnovistici » dal Vat. Barb. lat. 3953 (Ba), Escurialense e. III. 23 (E), Vat. Chig. L. VIII. 305 (Ca) in poi (1), e che in essi a differenza di quelli ad esempio provenzali le rime dei diversi autori sono pervenute in gran parte per la stessa via, come provato dal Barbi nei suoi fondamentali *Studi sul canzoniere di Dante*, 1915, non si potrà non riconoscere a tale studio una importanza che trascende di gran lunga il caso singolo, una portata metodologica insomma di notevolissimo interesse filologico.

Per tutti questi aspetti dunque il caso è altamente esemplare. E tale risulta anche dall'edizione approntata da Guido Favati per la nuova collana della Casa editrice R. Ricciardi, « Documenti di Filologia » diretta da Alfredo Schiaffini e Gianfranco Contini (2), dove l'autore non perde mai d'occhio i problemi più generali della trasmissione manoscritta degli stilnovisti, proponendone anzi per taluni soluzioni che correggono ed in parte anche modificano quelle date dal Barbi e dai suoi successori. Non crediamo quindi di andare

(1) Il Cavalcanti alla pari degli altri stilnovisti è invece quasi del tutto assente nei nostri tre canzonieri più antichi, vale a dire il Laur. Red. 9 (Li), il B. R. 217 (Pe) della Nazionale di Firenze (già Pal. 418) ed il Vat. lat. 3793 (Vd), dove non si ritrovano di lui che il sonetto *Biltà di donna* e la ballata *Fresca rosa novella*, conservati rispettivamente nei soli Li e Pe; esclusione questa che si giustifica, com'è noto, non tanto con l'età quanto soprattutto col disinteresse dei loro compilatori per la poesia stilnovistica.

(2) Guido Cavalcanti, *Le Rime*, a cura di Guido Favati, Milano-Napoli, 1957 (volume di pagg. xviii-430, in 8° in edizione di 500 esemplari numerati).

lontano dal vero se definiremo sin d'ora il lavoro del Favati come una *summa* degli studi sui nostri canzonieri « stilnovistici » e, sia pur non altrettanto esplicitamente, di quelli cavalcantiani (1), ma anche e nello stesso tempo un invito a rimeditare taluni luoghi comuni di quegli studi, ricco com'è di suggerimenti e di proposte per una più esatta comprensione del valore da attribuirsi ad alcune testimonianze manoscritte ed a stampa della nostra lirica antica.

Un'idea dell'ampiezza degli spogli compiuti in questo campo dal Favati ci è data *in limine* dall'elenco dei testi cavalcantiani, sia a penna che a stampa, da lui messi a contributo in sede di *recensio*. Essi sono in tutto ben 109, di cui 99 manoscritti (esclusi gli 8 elencati a pag. 8 e 9, che « contengono o cose non sicuramente di Guido, o cose attribuitegli arbitrariamente, o il puro e semplice commento di XXVII, senza il testo »), 6 a stampa, e cioè *Il Petrarcha*, 1514 (Ald), *Canzoni di Dante, Madrigali dello stesso, di Cino da Pistoia e di m. Guido Novello*, 1518 (1518), *Opere de lo elegante poeta Seraphino Aquilano* (Ser), *Sonetti e Canzoni di diuersi antichi autori toscani*, 1527 (Giunt), G. G. Trissino, *La Poetica*, 1529 (Triss) e *L'esposizione del M.ro Egidio Colonna Romano degli eremitani* etc., 1602 (1602), e 4 contenenti postille manoscritte, vale a dire la Giuntina con postille di mano di Lorenzo Bartolini (Biblioteca Trivulziana L. 1144, segnatura precedente L. 1566, indicata con la sigla Bt), la Giuntina Galvani-Manzoni (Biblioteca Nazionale di Firenze, nuovi acquisti, 332, Gm), la Giuntina Suttina (ora nella Biblioteca Angelica di Roma, Gs) e la Giuntina (ristampa del 1532) con postille manoscritte (Biblioteca Palatina, Parma, GG^2. III. 155, Parm). Il progresso nei confronti delle edizioni precedenti è sotto questo rispetto notevolissimo, quando si pensi che ai 58 testi usufruiti dall'Arnone se ne erano aggiunti col passar del tempo solo 14 di cui 4, e cioè Bibl. Capitolare di Verona 445 (Cap^1), Bibl. Ambrosiana di Milano 0. 63 sup. (A), Magliabechiano VII, 1040 (Mr) e codice Martelli, bass. 1, n. 12 (Mart), ad opera del secondo editore del Cavalcanti, Pietro Ercole (1885), 9, vale a dire i Magliabechiani XXXIV, 1 (Mq), VII, 10, 1060 (Ms), i codici della Laurenziana di Firenze strozziano 170 (Lm), mediceo-palatino 118 (Ln) e fondo conv. sopp. 440 (Lp), i Palatini della Nazionale di Firenze 288 (Pg) e 359 (Ph), il Riccardiano 1093 (Rm) ed il Marciano it. cl. IX, 491 (M'f), ad opera del terzo editore, Ercole Rivalta (1902), ed uno, vale a dire E, da Luigi Di Benedetto (1939).

L'elenco dei testi a penna è diviso in due sezioni, di cui la prima dà ragione della sigla adottata (che salvo alcune lievi modificazioni è quella propria degli studi cavalcantiani dall'Arnone in poi e pei

(1) Alle edizioni ed agli studi precedenti, esclusi l'elenco delle stampe e la bibliografia, sono dedicate infatti solo due paginette (pagg. 22-3) e scarsissimi accenni nelle singole discussioni critiche della *varia lectio*.

mss. non usufruiti dagli editori precedenti corrisponde alle prime lettere della biblioteca o della raccolta di cui questi mss. fanno parte) e contiene brevi cenni bibliografici, e la seconda specifica il contenuto dei singoli testi, sia quanto alle rime del Cavalcanti che a quelle dei suoi corrispondenti ed alle dubbie o sicuramente apocrife. Mentre non abbiamo che da lodarci per la precisione e la sobrietà delle citazioni e dei rinvii (1), dobbiamo qui segnalare una curiosa lacuna riguardante una delle più antiche testimonianze della poesia del Cavalcanti, della cui esistenza peraltro era già stata data notizia sin dal 1890 da Flaminio Pellegrini. Si tratta nientemeno che del congedo della celebre canzone *Donna me prega* (XXVII), conservato sul verso della prima copertina di un fascicolo di atti giudiziari del 1300-1301, intestati al Capitano Soffredo de' Vergiolesi da Pistoia, ora nell'Archivio di Stato di Bologna contrassegnato col n. 70 del vecchio registro (2), e pubblicato per la prima volta dal Pellegrini nel suo ben noto studio, *Rime inedite dei secoli XIII e XIV tratte dai libri dell'* « *Archivio Notarile di Bologna* », in *Il Propugnatore*, N. S., vol. III, parte II, 1890, pagg. 113 e sgg. (3). Il frammento,

---

(1) Si elencano qui alcune sviste di poco conto. A pag. 3 il titolo esatto dell'edizione diplomatica di Ba è il *Canzoniere Vaticano Barberino* etc. e non *Barberiniano*. A pag. 4 si corregga L. Molteni (autore con Ernesto Monaci dell'edizione diplomatica di Ca) in E(nrico) Molteni; l'edizione separata di Ca è poi del 1877 e non del 1878. A pag. 11 non è detto che in Ba la XXVII è intercalata al commento dello pseudo-Colonna, particolarità questa già segnalata invece nello studio *La tradizione manoscritta di* « *Donna me prega* » in *G. S. L. I.*, CXXX, 1953, pag. 446; *ibid.*, manca Berg e la lista delle rime del C. in esso contenute. È evidente poi che la pubblicazione del repertorio *Mostra di codici romanzi delle biblioteche fiorentine*, Firenze, 1957, deve essere giunta troppo tardi, perché non lo trovo citato fra i sussidi bibliografici elencati a pag. 3, n. 1. Perché infine non indicare, sia pur a titolo di informazione, l'*Indice delle carte di Pietro Bilancioni?*

(2) Il fascicolo, redatto dal notaio Isfacciato di Antonio da Montecatini per conto del giudice Guido da Montealcino, è stato citato ancora ultimamente, e sia pur con l'indicazione equivoca di *Mem.* 70, da Domenico De Robertis nel suo studio, *Il Canzoniere Escorialense e la tradizione* « *veneziana* » *delle rime dello Stil Novo*, in *G. S. L. I.*, supplemento n. 27, Torino, 1954, pag. 10. Secondo la Caboni, *Antiche rime italiane tratte dai Memoriali bolognesi*, Modena, 1941, pag. 19, n. 20, non è detto che le poesie contenute in questo come negli altri fascicoli del medesimo genere vi siano state trascritte, alla pari di quelle contenute nei Memoriali, proprio nell'anno cui si riferiscono gli atti giudiziari in essi registrati; per questo essi non offrirebbero « quella sicura datazione che è pregio incomparabile » invece dei Memoriali. Basta però dare un'occhiata ai frammenti conservati nell'interno delle copertine e confrontarli col testo del ms. per rendersi conto immediatamente che la mano non solo è coeva ma forse anche la stessa, quella cioè del Notaio Isfacciato. Aggiungerò che il reperimento del fascicolo mi è stato facilitato dalla cortesia del Prof. Gianfranco Contini, che me ne ha dato la segnatura completa ,vale a dire n° 70 del vecchio registro, corrispondente ai n.i 350 (al posto di un 100 biffato) del nuovo registro e 375, presumo, della raccolta, e dalla gentile collaborazione della Direzione dell'Archivio.

(3) Si trova in questo libro processuale oltre al congedo della XXVII anche un frammento del sonetto dantesco (*Vita Nova*, XXI, 2), *Negli occhi porta la mia donna Amore*, mescolato ad altri componimenti di vario genere, e pure esso sfuggito alla

di cui il Pellegrini riporta il testo a pag. 149 sotto il n. 18 e che qui si trascrive dal ms. in edizione diplomatica: 71] *Tu puoi seguramente / gir cançone* 72] *Lauue tipiace / ch io to si adornata /* 73] *ch asai laudata / sera tua ragione /* 74] *dale persone / channo intendimento /* 75] *distar collaltre tu nonai talento*: —, sebbene non si trovi in una delle zone testualmente più significative di questa canzone, ha comunque una certa importanza, e non tanto pel suo valore documentario, quanto soprattutto perché viene a corroborare, se si vuole, la scelta del Favati, secondo cui la lezione 72. *là oue ti piace* di Cap[1] e *laui ti piace* di Mart, da lui introdotta nel testo, va preferita a quella di Ca, α (si veda più avanti) e Ald, *doue, oue ti piace*, perché « più composita: né certo *facilior* », cfr. pag. 231.

Quanto poi alla seconda sezione, dove, come s'è detto, è indicato il contenuto dei mss. utilizzati, sarebbe stato opportuno forse elencare anche quei sonetti (oltre a quello di Nuccio Piacenti, *I miei sospir dolenti m'ànno stanco*, qui annotato però, solo perché — colle sue parole, cfr. pag. 11, nota, « si possa avere una più completa idea della struttura di certi manoscritti, che costantemente lo recano ») — che taluni d'essi dicono inviati al Cavalcanti, anche se non sono in rispondenza di alcuna composizione nota di Guido e sono stati quindi esclusi dall'edizione. Si tratta in tutto dei quattro ben noti sonetti, già pubblicati dall'Arnone, pagg. 85 e sgg., di cui tre particolarmente interessanti, *Qua' son le cose vostre ch'io vi tolgo* di Cino (cfr. L. Di Benedetto, *Rimatori del dolce stil nuovo*, 1939, pag. 198, n. CXXXI; cfr. ad esempio Ca, Ba, il Vat. lat. 3214 [Va], la Raccolta bartoliniana, sezione Beccadelli [Bart[1]] e sezione del Bembo [Bart[3]]), *Ecci venuto Guido a Compostello* di Nicola Muscia [Salimbeni da Siena] (cfr. P. Ercole, *Guido Cavalcanti e le sue rime*, Livorno, 1885, pagg. 79 e sgg., L. Di Benedetto, *Rimatori del dolce stil nuovo*, Torino, 1944, pag. XI, n. 5; si trova in Ca), *Se mia laude scusasse te sovente*, sonetto doppio di Dino Compagni (cfr. P. Ercole, 1885, pagg. 86-87; si trova in Va) ed il quarto, *Chi se medesmo inganna per neghienza*, invece più incerto, dato che si legge nel solo Va con la rubrica, « mandato da S. Bonagiunta da luccha a Guido Caualcanti di Firenze », mentre in Li e quindi nella Raccolta Aragonese (Ar), dove è attribuito a Lapo Saltarelli, in Vd, dove è assegnato a Guido Orlandi, ed in Ca infine, dove è adespoto, non è fatto il nome del Cavalcanti (1).

All'elenco dei manoscritti tien dietro quello delle stampe, cfr. pagg. 18-21, in cui si trovano elencate le principali edizioni del Ca-

---

diligenza del Barbi, tanto nella prima (1907) che nella seconda edizione (1932) della *Vita Nova*. La lacuna nel lavoro del Favati si spiega forse col fatto che il frammento è rimasto escluso per le ragioni indicate nella nota precedente dall'edizione della Caboni.

(1) Il sonetto è stato quindi escluso dall'edizione delle rime di BUONAGIUNTA ORBICCIANI, curata dal PARDUCCI per la collana Laterza di Bari, *Rimatori siculo-toscani del dugento*, 1915.

valcanti, criterio questo però che non giustifica l'omissione di opere importanti come *Le Prose* di Pietro Bembo (1525, 1538 e 1549), le *Istitutioni di Mario Equicola al comporre in ogni sorte di Rime della lingua volgare, con uno eruditissimo Discorso della Pittura, & con molte segrete allegorie circa le Muse & la Poesia*, in Milano l'anno M.D.XLI. (ma la composizione dell'opera risale ovviamente non solo a prima del 1525, che è l'anno della morte dell'autore, ma anche del 1521, quando cioè fu pubblicata la *Chronica de Mantua*, dove è già fatto cenno delle *Istitutioni*; cfr. Domenico Santoro, *Della vita e delle opere di Mario Equicola*, Chieti, 1906, pag. 67, n. 3) ed il trattato del Barbieri, *Dell'origine della poesia rimata*, pubblicata, com'è noto, da G. Tiraboschi nel 1790 più di due secoli dopo la morte dell'autore, 1574.

Ne *Le Prose* del Bembo troviamo pubblicati per la prima volta frammenti di XIII, v. 8, *Et uoce alquanta, che parla dolore* (ed. 1525, pag. LXXXIII v., ed. Marti, 1955, pag. 178), attribuito al Guinizzelli (si noti che in Va, fatto trascrivere pel Bembo dal Delminio il sonetto è sormontato dalla didascalia, « Guido caualcanti. eguido orlandi dicea laxempro ma elli lo fece Dante Allighieri »; l'attribuzione de *Le Prose* sarà quindi molto probabilmente frutto di una congettura del Bembo) e di XXIV, vv. 7-8, *Che souenti hore mi da pena tale, Che poca parte lo cor vita sente* (ed. 1525, pag. LXXXIII r., ed. Marti, 1955, pag. 177), dove 8. *lo cor* invece di Ca, *il cor* (—1), *α il cor la*, e Mr, *il mi cor*, adottato dal Favati, cfr. discussione critica a pag. 206, sarà forse anch'esso una congettura del Bembo, dato che in questo caso Bart^{3} tace, sebbene non sia escluso che qui il Bartolini, vedi più avanti, abbia omesso di registrare la variante. Più esteso infine il terzo ed ultimo frammento riguardante i primi tre versi di XXVII, *Donna mi prega: perch'io voglio dire Dun'accidente; che souente è fero; Et è si altero, che si chiama Amore* (ed. 1525, pag. XXXI v., ed. Marti, 1955, pag. 72), dove ritroviamo per di più una lezione, 3. *che si chiama*, caratteristica del collettore β, si veda più avanti, di un codice cioè, come sostiene il Favati, messo assieme proprio nell'ambiente del Bembo (cfr. pag. 220, riga 3).

Più ampie ancora le citazioni dell'Equicola, che riporta della ballata, *Perch'io non spero* (XXXV) tre intere strofi mescolate alle prime due di XXXII ed ai primi otto versi della ballata di Cino (?), *Amor c'ha messo in gioia* (1), nel seguente ordine, XXXV: j, ij, XXXII: j, ij, *Amor c'ha messo*, vv. 1-8, XXXV: iij, come se fosse un solo componimento (pagg. 28-9; i fogli dell'edizione del 1541 non sono però numerati), la terza strofe ed il primo verso della quarta

(1) Di Cino contiene ancora, usando la numerazione del Di Benedetto, 1939: XXXIX, prima stanza (pag. 24), VI, 9-17 (pag. 30) e LXXIV, 1-18 (pagg. 30-1), che però il Di Benedetto pone fra le dubbie assieme a VI. Altre citazioni infine di componimenti di Dante, Petrarca, Boccaccio e Fr. Sacchetti.

di XXXII (pag. 30) e tutto il XIV sotto la rubrica, « Altra sorte di Madriali di Guido Caualcanti » (pag. 43).

Per la XXXV l'edizione dell'Equicola presenta una lezione in comune con Cap[1], 8. *piena*, ed un'altra col ms. II, ij, 40 (già Magliabechiano VII, 1010) della Nazionale di Firenze (Mb), 19. *batte*, che, date però le oscillazioni esistenti in seno alla famiglia di cui fanno parte questi due codici, cfr. Favati, pag. 271, non bastano a localizzarne con precisione la fonte. La XXXII risale invece sicuramente ad Ar; cfr. vv. 2. *gravezza* = α, 11. *piacer con benignanza* = α, 12. *mi son doglia e* = α, ma 13. *ciascuno e miri* = Ar, ricorretto con Ca, ed ancora 16. *dentro dal* = Ar e 25. *possanza* = Chigiano M. VII. 142 della Vaticana (Cf) ed M'f (più pura inoltre di Giunt, che presenta le *lectiones singulares*: 9. *la* e 21. *amor*). La XIV infine risale a β; cfr. vv. 1. *m'hai* = α, 3. *servir* = β, 9. *quel piacer* = β, ed ha in proprio le lezioni 5. *ne ciò*, 7. *s'Amor*, 11. *si prova*, così come Giunt presenta a sua volta la lezione caratteristica, 5. *ciò sente... non crede*.

Le citazioni infine contenute nel trattato del Barbieri, e cioè XXXV, 1-6 (pag. 76), I, 1-5 (pag. 77) e XXVII, 71-75 (pag. 155), sono meno importanti perché esplicitamente *descriptae* da Giunt.

Per quel che riguarda le altre stampe osserveremo che il sonetto III fu pubblicato la prima volta non nell'opera del Corbinelli (1595, dove troviamo anche a pag. 94a il sonetto *Chi se medesmo inganna per neghienza*, con la medesima rubrica di Va), ma dal Castelvetro forse da un codice della famiglia Va ed affini, cfr. v. 10. *in sul*, in *Le rime del Petrarca sposte per Lodovico Castelvetro*, in Basilea etc., MDLXXXII, parte II, Sposizione del sonetto XLIV (*Né per sereno ciel ir vaghe stelle*), pag. 68; che il titolo esatto della stampa di Celso Cittadini (1602) è *L'espositione del M.ro Egidio Colonna Romano* etc. e non ... *del M.ro Egidio Romano* etc.; che le *Rime inedite d'ogni secolo* etc., 1870 (pag. 20) pubblicate senza nome di raccoglitore, furono curate dal prof. Domenico Carbone e che la stampa infine *Dottrina d'amore* del 1884, *ibid.*, anch'essa pubblicata senza indicazioni sul nome degli editori, fu curata da Tommaso Casini, Salomone Morpurgo ed Albino Zenatti.

All'elenco dei manoscritti e delle stampe cavalcantiane segue diviso in due parti lo studio sulla tradizione manoscritta delle rime di Guido. La prima concerne quell'imponente famiglia di codici, dal Favati contrassegnata con la sigla X, i cui maggiori rappresentanti sono Ca Bemb (e cioè Bart[3] + Bt), i Magliabechiani VII, 1208 (Mc), VII, 722 (Mv), Lm, (Giunt), il ms. 820 della Capitolare di Verona (Cap[2]), Ar etc. da una parte, e Va, Bart[1], Biblioteca Univ. di Bologna, 1289 (Uba[1], Uba[5]) etc. dall'altra, e di cui già il Barbi, 1915, aveva rilevato, com'è noto, l'importanza e la sostanziale coerenza quanto alla tradizione manoscritta della lirica stilnovistica. La seconda invece è dedicata essenzialmente all'Escurialense (E) ed ai suoi affini; ma di questa parleremo più avanti.

Quanto alla prima osserveremo sin d'ora che i risultati ottenuti dal Favati nel campo particolare delle rime del Cavalcanti non si discostano sostanzialmente da quelli raggiunti dal Barbi, costituendo in tal modo una ulteriore conferma della giustezza del sistema di rapporti istituito in seno a quella famiglia di mss. dal grande filologo.

L'unica variante di un certo peso riguarda le relazioni fra Ca ed i prodotti di Ar, risalenti assieme ai loro paralleli ed affini Cap^2 e Laurenziani pl. 41, 34 (La) e pl. 41, 20 (Lb) ad una unica silloge, qui indicata, come già fatto da altri, con la sigla α.

Com'è noto, secondo il Barbi, i componimenti contenuti in tale silloge vi sarebbero confluiti tranne in alcuni casi particolari da due fonti principali e più precisamente la maggior parte della sezione dantesca da un codice affine al Vaticano Chigiano L. V. 176 (Ce), appartenente alla tradizione boccaccesca, e quella dei poeti dello stil nuovo, comprendente oltre al Frescobaldi, Lapo Gianni etc. anche il Cavalcanti, da Ca. Ora, secondo il Favati, come daltronde già si legge nel suo studio del 1953, pagg. 443 e sgg., Ar nel caso particolare del Cavalcanti non deriva che in parte, e cioè, come si vedrà, per un certo numero di varianti, da Ca, dato che il testo base del suo antigrafo risalirebbe in realtà tramite α ad un parallelo dell'archetipo comune di Ca e Bemb.

La tesi non è nuova, perché, come ricordato dal Favati stesso, cfr. pag. 24, si trova già nello studio premesso dall'Arnone alla sua edizione delle rime del Cavalcanti, 1881, pag. LXXXII, in quello del Rivalta, 1902, cfr. ad esempio lo stemma a pag. 55 sotto l'interposto x^4 (= α), nonché in una nota del De Geronimo, *Questioni Ciniane* in *Bullettino Storico Pistoiese*, X, 1908, pag. 99 (cfr. però Barbi, 1915, pagg. 314 e sgg., e D. De Robertis, 1954, *passim*) e nella recensione a *Dino Frescobaldi e le sue rime* a cura di I. M. Angeloni, pubblicata dal Casella nel *Bullettino della Società Dantesca Italiana*, N. S., XVII, 1910, pag. 219.

Ovvie le conseguenze non tanto nel campo della *restitutio* (per le ragioni che si vedranno), quanto in quello della *recensio*, se si pensa che il totale dei testi di cui si dovrà tener conto si arricchisce in tal modo di ben 25 voci, quanti sono i prodotti di Ar (22) ed i suoi paralleli Cap^2 e La Lb (non apografi di Cap^2, come voleva il Barbi, 1915, pag. 337, ma suoi collaterali, cfr. Favati, pag. 25, n. 1), e che questi sommati ai 9 apografi della sezione del Brevio della Raccolta Bartoliniana ($Bart^2$), cfr. stemma pag. 51, rappresentano circa un terzo dei 109 testi messi a contributo dal Favati nella sua edizione. Se si aggiunge poi che sui restanti 75, 41 contengono un solo componimento del Cavalcanti e che altri 7 almeno, cfr. Marciani it. cl. IX, 191 (M'a), IX, 364 (M'b), ms. 4052 della Universitaria di Bologna (Ubd) < E, Palatino 202 della Nazionale di Firenze (Pd) < ms. fondo Zanetti 63 della Marciana (M'e), mss. fondo Moücke 1499 (Mo^1) e 1487 (Mo^2) della Governativa di Lucca < Li, Magliabechiano

VII, 1108 (Ma) < Lb, vanno posti molto spesso se non in toto fra i *descripti*, non si potrà non rilevare come un ricupero di tal genere coinvolga sostanzialmente più della metà, 34 su 61, dei testi comprendenti più di un componimento del Cavalcanti e non *descripti*, di cui il Favati s'è visto costretto a tener conto in sede di *recensio*, e si comprenderà per converso la soddisfazione del Barbi al termine del capitolo su Cap², pagg. 337-8: « Si consideri ora quanti sono i codici derivati da Ar, secondo i resultati degli studi precedenti e di quello che segue; e si vedrà quale straordinaria simplificazione di dati si abbia per determinare la vera lezione delle rime del Cavalcanti! ».

Vediamo ora quali sono gli argomenti per cui il Favati crede di poter dimostrare l'indipendenza di α da Ca. Scartati, cfr. pagg. 26-9, tutti i casi (1) in cui la lezione migliore o tale solo apparentemente di α nei confronti di Ca non può essere che il frutto di interventi correttorî, in genere « melodici », da parte del suo compilatore (analisi questa cui aveva già dato l'avvio l'Arnone, 1881, pag. LXXXII, dove elenca, riferendoli però esplicitamente ad Ar, taluni emendamenti introdotti nel Laurenziano pl. 90, inf. 37 [Lc] da quel compilatore, che rivelerebbero « la mano del letterato e del poeta del sec. XV », e che dopo le opportune rettifiche del Barbi, 1915, pagg. 322-325, è stata poi circoscritta dal Casella, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti* in *Studi di Filologia Italiana*, VII, 1944, pagg. 97-160, alla sua fonte α), elenca un gruppetto di errori di Ca, a suo avviso dirimenti, tali cioè da imporci di postulare per α una fonte indipendente e parallela del suo presunto capostipite Ca (cfr. pagg. 29 e sgg.). Dato che in precedenza abbiamo dovuto occuparci delle rime del Frescobaldi e del Guinizzelli e che ci siamo imbattuti in problemi del medesimo genere, giungendo però e sia pur con molti interrogativi per quel che riguarda il Frescobaldi a conclusioni non dissimili da quelle del Barbi, non possiamo negare che la nostra curiosità fosse grande, non potendosi escludere a priori, e sia pur senza dare a tale conclusione carattere vincolante, che le prove decisive della indipendenza del testo base di Ar da Ca, mancanti pel Frescobaldi, si ritrovino tutte nella *varia lectio* del solo Cavalcanti. Nello stesso tempo dobbiamo però confessare che le nostre speranze sono andate in gran parte deluse; nessuno infatti degli errori elencati può a colpo sicuro definirsi « separativo », tale cioè, per usare l'espressione del Maas, che, per quanto ci è dato di sapere riguardo allo stato della critica congetturale nel tempo intercorso fra Ca ed α, non possa essere stato eliminato per congettura in questo spazio di tempo.

Prendiamo in esame il primo caso. Secondo il Favati, pag. 29, che α presenti l' « esatto » (?) *possanza* (XXVII, 24) al posto del

(1) L'esempio portato a pag. 27, n. 2, α XXVIII, 11. *surge un spiritello* non è dei più chiari, perché a pag. 241, apparato, dà invece *surge un spirto* ed a pag. 242, *surge duno spirto*.

pesanza di Ca è fatto tale, considerate le scarse capacità divinatorie del suo compilatore (cfr. le prove particolarmente convincenti da lui portate a pag. 27, n. 2 ed a pag. 28, n. 1), da imporci di credere che il testo base del suo antigrafo appartenesse ad altra tradizione indipendente da Ca. Gli scambi però fra *pesanza* e *possanza*, andrà osservato, sono frequentissimi nella tradizione manoscritta del Cavalcanti, cfr. ad esempio XXXII, 25. *pesanza* della vulgata contro *possanza* di Equicola e Cf e *posanza* di M'f, XXXVI, 10. *pesanza* di X contro *possança* di Cap' (1), per cui non è detto che la lezione di α, anche a volerla considerare vera (*richtig*), debba essere di per se stessa necessariamente pure autentica (*echt*).

In XXVIII, 4 la lezione di α, *ch'ogn'altro spiritel*, sebbene coincida con quella di Lm Mc Mv, paralleli di Ca, contro quella di Ca, *e ogn'altro spiritel*, può essere frutto anch'essa di uno scambio, paleograficamente plausibilissimo, fra la *c* e la *e*. In XXXV, 8 Ca legge *dogle*, α invece *doglia*; « e *doglia* — aggiunge il Favati, pag. 30 — appunto leggono tutti gli altri codici, tanto ch'è necessario rigettare come errata la lezione di Ca ». A parte però che *doglie* legge anche il Chigiano L. IV. 110 della Vaticana (Cd), cfr. pag. 271, un ms. cioè già in altro luogo imparentato con Ca assieme a Mart. cfr. v. 27, non è escluso che la modificazione di *dogle* nel corretto (?) *doglia* (ma le due voci si equivalgono) sia avvenuta ad iniziativa o per distrazione del copista di α. Nel sonetto XLII al v. 2 Ca legge *que che*, banale scorso di penna invece di *quel che*; ora, dice il Favati, pag. 30, « anche qui α è più corretto di Ca, e legge *quel* come Bart^3, che pur vedremo disceso dall'antigrafo stesso di Ca »; dato però che *que che* legge anche Ca', contro cui Ca e Bart^3 fanno gruppo per un errore comune al v. 3, cfr. pag. 292, si dovrà pur postulare per α la medesima possibilità di avere emendato congetturalmente il luogo corrotto, come deve per forza di cose esser avvenuto anche per Bart^3 (a meno evidentemente che il Bartolini abbia omesso di annotare — ma per il Favati, come si vedrà, fu diligentissimo trascrittore —, la variante sui margini di Bart^2). Al v. 8 di III Ca legge *oro argento açuro*, α invece *oro et argento* etc., « come tutti i più autorevoli codici »; a parte però il fatto che questo caso è assimilabile a quello comunissimo in α di emendamenti intesi a restaurare melodicamente versi « che — con le parole del Favati, pag. 28 — se letti con dialefe, e sia pure eccezionale, o con dieresi, sono pur dei corretti endecasillabi », va qui rilevato che così legge anche Li, il canzoniere più antico ed anche più autorevole cioè che rechi il sonetto.

(1) Anche i prodotti di Ald, Magliabechiani VII, 379 (Mk), VII, 1207 (Ml) ed Lp leggono sempre in XXVII, 24 *possanza* invece del *pesanza* del loro antigrafo (cfr. FAVATI, *art. cit.*, 1953, pag. 473, n. 1); molto probabilmente in questo caso si tratterà però di contaminazione con Giunt, cfr. pag. 222. Incertezze fra *pesanza* e *pos(s)anza* rimangono peraltro in seno ad Ar stesso; cfr. ad es. Lc 24. *pesanza* (con una *o* correttiva sulla *e* = *posanza*), cit. pag. 233.

In X, 12 Ca legge *aver dentro*, α invece *dentro aver* come Mart, « ch'è di tradizione del tutto diversa da quella di Ca », pag. 31; scambi e spostamenti di questo genere son però troppo frequenti per esser comunque probanti. In XLVI, 8 infine, mentre Ca legge *er' adornata*, α invece presenta la medesima lezione di Mb, « ch'è codice di tradizione solitamente lontana da Ca », pag. 31, *et adornata*; da α andrà però tolto Ar, che, secondo il Favati, ricorregge « inopportunamente » su Ca « era adornata », cfr. pag. 306, esempio questo che andrà aggiunto agli altri di pag. 34. Come già per XXVIII, 4 ragioni paleograficamente evidenti — fra la *r* e la *t* le differenze sono spesso minime — sconsigliano ancora una volta di dare alla lezione di Ca valore di errore separativo (1).

Giunti a questo punto si dovrebbe concludere che la indipendenza di α da Ca non è così pacifica come appare al Favati; continuando però la lettura, trovo a pag. 34 fra gli errori di Ca passati, secondo il Favati, per collazione in Ar e mancanti quindi in Cap² La ed Lb, alcuni casi che danno un po' più da pensare, per cui cioè non è più possibile parlare di semplici interventi correttorî o di scambi casuali. In XXX, 21 ad esempio la lezione *l'altra* di α invece di *l'una* di Ca ed Ar non può essere in alcun modo frutto di un intervento congetturale, soprattutto se si tien presente che il verso si trova in una strofe spostata dalla sua sede originaria. Meno certa ma forse ugualmente indicativa la lezione *la qual* di α al posto di *lo qual* di Ca Ar (IX, 12), dato che una correzione del genere implicherebbe pur sempre un certo grado di concentrazione, capacità divinatorie insomma superiori a quelle di cui dà prova in genere quell'amanuense. Lo stesso non si può dire degli altri due casi; l'errore IX, 47. *ti guidi* invece di *tu guidi* è uno scorso di penna facilmente emendabile; quanto infine a XX, 9. *le salute* invece dell'esatto *la salute* andrà osservato che si tratta di un articolo e di un sostantivo — *le* quindi è facilmente emendabile in *la* —, e non di un pronome e di un verbo, come risulterebbe dal verso citato dal Favati, *e spesse uolte auen che la salute*, dove si fondono, potenza dell'omeoteleuto !, il v. 9 di XX, *perché sarìa dell'alma la salute* con il v. 7 di X, *e spesse volte avèn che mi saluta*.

Stimolati da queste piccole scoperte, ci siamo messi quindi a ricercare più a fondo nella *varia lectio* del Cavalcanti, per vedere se per caso non ci avvenisse di imbatterci in altri casi analoghi a quello di XXX, 21, atti insomma a provare in modo più certo l'indipendenza di α da Ca; e le ricerche, diremo subito, si son dimostrate sin dall'inizio inaspettatamente fruttuose.

---

(1) A pag. 31 il Favati elenca altri luoghi in cui α si mostra più corretto di Ca e per cui si può presumere, a suo avviso, che α li abbia già corretti nel suo antigrafo. Anch'essi però, tranne XXVII, 59, come si vedrà, sono uno per uno scarsamente significativi; III, 10 infine non dimostra nulla, perché α legge *in su*, cfr. pag. 132, e non, come vuole il Favati in questo luogo, *e'l su'*.

Prima di tutto trovo elencato, non capisco per qual ragione, fra i casi di minor importanza, pag. 31, XXVII, 59, Ca *stare sì giunto* (— 1) contro α *star quand'è sì giunto*, che è invece un vero e proprio errore separativo, a meno che si voglia attribuire al compilatore di α capacità divinatorie eccezionali, coincidendo la sua lezione con quella di K (tranne *sì giunto* invece di *sorgiunto*) di Y e di M'e. Sempre in XXVII al v. 53 (ma questo caso si trova già citato assieme al precedente nello studio del Favati, 1953, pagg. 443-4) α legge *che nol prova* come K Y ed M'e contro *che lo prova* di Ca ed affini (anche in questo caso la differenza è delle più cospicue), al v. 65 presenta la lezione genuina *forma* contro l'errato *in forma* di Ca ed affini in un luogo per di più non particolarmente perspicuo, ed al v. 69 la lezione genuina *dico* come K ed M'e contro il *dice* di Ca ed affini, che però in questo luogo coincidono con Y. In XXXV, 27 le differenze sono ancor più macroscopiche: mentre infatti Ca legge come Cd e Mart, due testi cioè appartenenti a diversa tradizione opposta a quella di X, *Ballatetta mia*, α invece presenta la medesima lezione di tutti gli altri testi *Deh ballatetta*, mostrando in tal modo all'evidenza la sua autonomia nei confronti di Ca. A questi esempi se ne potrebbe aggiungere un altro, forse non altrettanto indicativo ma sempre interessante, di IX, 19, dove α legge *tant(o) è gentile* come tutti gli altri testi, mentre Ca presenta la lezione erronea *tanto gentil*, cfr. pag. 158; la correzione anche in questo luogo implicherebbe un grado di concentrazione superiore a quello di cui in genere dà prova il compilatore di α. Da elencare poi forse in una nuova sezione comprendente i casi di interventi del compilatore di α intesi a ridurre taluni versi ipermetri alla loro giusta misura (il Favati ha elencato unicamente quelli riguardanti lacune reali o solo apparenti dell'antigrafo di α): XXX, 16. *per mezzo* invece di *per lo mezzo* di Ca, LI, 6. *con cappellin(a)* invece di *concappelin chapo e* di Ca, 14. *fuggiresti* invece di *fuggirestiti* di Ca. Non comprenderei infine fra i casi di lacune integrate congetturalmente dal compilatore di α quello di XXX, 29, peraltro non rilevato dal Favati, dove Ca legge come Cap[1] e il ms. B. R. 69 della Nazionale di Firenze (Pc) *La dura* (— 1) ed α invece correttamente come tutti gli altri testi *Alla dura.*

Per tutte queste ragioni mi sembra dunque di dover concludere che il compilatore di α si è veramente servito di un codice differente da Ca; la costatazione è importante, perchè sovverte posizioni che sembravano saldissime soprattutto dopo gli studi fondamentali del Barbi, talché ci siamo risolti a ritornare sul testo del Frescobaldi e del Guinizzelli per vedere se alcune delle lezioni più corrette di Ar (tanto il Frescobaldi che il Guinizzelli mancano infatti in Cap[2] La Lb) potessero, a differenza di quanto avevamo giudicato in un primo tempo, non intendersi come frutto di semplice

congettura. I risultati ottenuti, diremo sin d'ora, sono stati però negativi.

Le lezioni più corrette di Ar nei confronti di Ca sono già state elencate pel Frescobaldi dal Casella nel suo art. cit. del 1910, pag. 218. Escludendo i casi di semplici scorsi di penna o modificazioni di dettaglio facilmente emendabili, come (si adotta qui la numerazione dell'Angeloni) canz. II, 26, 36, 57, III, 30 e son. III, 12, andranno presi in esame solo quelli più macroscopici, dove cioè Ar diverge sensibilmente da Ca. Nella canz. I Ca presenta il v. 27 lacunoso, *E questi è quei che fiede* (— 4), Ar invece secondo la misura regolare, *E questi è quei che duramente fiede*; la lacuna però si ritrova tal quale nel Trivulziano 1058 (T), contro cui Ar e Ca fanno costantemente gruppo; il *duramente* di Ar non può essere quindi che un supplemento congetturale. Il v. 2 della canz. IV manca in Ca di una sillaba, *si scalda che* (— 1); ovvio l'emendamento di Ar *si scalda sì che* (che coincide in questo caso con la lezione di T). Ar presenta i vv. 9-10 del son. VI nella seguente lezione (adottata dall'Angeloni), *Questa mi pon con le sue man nel core Un gentiletto spirito soave*; Ca e T leggono invece rispettivamente *Questa mi par cho le suo* etc. e *Questa mi para cole mani* etc., che è indubbiamente la lezione genuina, mentre nel capostipite di Ca si sarebbe introdotto un monosillabo soprannumerario *suo* con conseguente arbitrario scorciamento di *para* in *par* ed emendamento congetturale in Ar di *par* in *pon*. Nel son. VIII il v. 8 manca ancora in Ca di una sillaba, *chenne fai maravigliar la mente* (— 1); ovvio anche in questo caso l'emendamento di Ar, *che tu ne fai* etc. (che coincide con T). Nel sonetto seguente invece il v. 14 si presenta ipermetro in Ca, *ad amorosa che dio l ne feci accorto*; l'espunzione della seconda *o* di *amorosa* si impone però immediatamente pel senso generale della frase, come infatti è avvenuto in Ar, *et amor sa* etc. (lezione identica a quella di T). Al v. 2 del son. XII il Casella preferirebbe la lezione *disiri* di Ar a quella di Ca *martiri* in rima con un altro *martiri* nel verso immediatamente seguente; questa lezione però si trova anche in T. per cui quella di Ar non può essere che il frutto di un emendamento congetturale. Lo stesso dicasi pel son. XIII, 5, lacunoso in Ca, *per che fuor* (— 1) e corretto invece in Ar (come in T), *per che di fuor*; trovandosi però la medesima lacuna in Va, contro cui Ar e Ca fanno costantemente gruppo, quello di Ar non potrà ancora una volta definirsi che un supplemento congetturale. Non è chi non veda la differenza fra questi casi e quelli, significativi, elencati più sopra dal Cavalcanti; quelli del Cavalcanti infatti riguardano, tranne XXVII, 59, versi metricamente corretti, dove cioè l'errore non è immediatamente avvertibile, questi invece versi ipermetri o ipometri, che non potevano in alcun modo sfuggire all'orecchio esercitato del compilatore di Ar (cfr. Favati, pag. 36, n. 2).

Il discorso sul Guinizzelli sarà meno lungo. Ar infatti segue fedelmente Ca pei componimenti da noi numerati (1) I, II, III, VI, VII, VIII, IX e X, scostandosene solo in II, 31. *fiami* invece di *fiavi* (errato), III, 16-18 mancanti in Ca e presenti invece in Ar, 35. *un poco* (come tutti gli altri) invece di *poco* (— 1), IX, 8. *morto* (errato) come Pe Va il Casanatense 433 (C) Bart[1] ed Uba[1] invece di *morte* (che è la lezione giusta) e 12. *veder* come il solo Li invece di *aver*; per la IV contamina la lezione di Ca con quella di Li, da cui prende infine i restanti componimenti. Dato che a Li ricorre, come s'è visto, anche per IX, 12, si dovrà presumere che dello stesso manoscritto si sia servito per correggere i luoghi corrotti in II, 31, III, 16-18 (cfr. su questo luogo Barbi, 1915, pag. 246, n. 1: « Anche nella canzone *Donna l'amor mi sforza*, il cui testo proviene certamente [ad Ar] da C′ [= Ca], furono suppliti tre versi mancanti (16-18) col sussidio di Red. 9 ») e 35, mentre per IX, 8 si tratterà sicuramente di poligenetica trivializzazione.

Questa apparente contraddizione fra i risultati ottenuti pel Cavalcanti da una parte ed il Frescobaldi ed il Guinizzelli dall'altra credo possa spiegarsi facilmente non tanto estendendo agli ultimi due, come s'è detto, le conclusioni cui si è pervenuti pel Cavalcanti (nulla vieta infatti di pensare che le sezioni del Frescobaldi e del Guinizzelli, quest'ultima in parte, siano nonostante tutto pervenute in Ar da fonte indipendente e parallela di Ca), quanto osservando la diversa composizione di Ar e di Cap[2] La Lb e soprattutto tenendo conto del fatto, importantissimo, rilevato dal Favati, che il testo di α è stato ricorretto in Ar proprio con l'ausilio di Ca. Seguendo infatti sia pur a rovescio il ragionamento del Barbi, si potrebbe essere tentati di credere che il testo della fonte indipendente e parallela di Ca di cui si è servito il compilatore di α comprendesse, come già aveva creduto il Barbi, 1915, pagg. 307-8 e 325, sia pur pensando a Ca, anche le rime degli altri stilnovisti oltre a quelle del Cavalcanti. Vero è inoltre che l'amanuense di Cap[2], Antonio di Tuccio Manetti, può anche non essersi proposto, come sostiene il Barbi, pag. 307, « di fare una copia ordinata e compiuta del suo originale ». Anche però a voler sostenere, come il Barbi, la dipendenza di La Lb da Cap[2] (2), con cui hanno in comune gli stessi particolari limiti, resta pur sempre da dimostrare perché in una raccolta così ampia come quella immaginata dal Barbi, comprendente cioè quello che

(1) Cfr. *Studi di Filologia Italiana*, XI, 1953, pag. 138.

(2) Naturalmente se La ed Lb fossero indipendenti, come vuole il Favati, da Cap[2], cadrebbe automaticamente la tesi del Barbi, che Cap[2] cioè sia una scelta di una raccolta più ampia comprendente anche Cino, Dino Frescobaldi etc., cfr. 1915, pag. 325. Disgraziatamente le prove portate dal Favati, pag. 25, n. 1, non sono particolarmente convincenti, come fra le più importanti: XLIX(b), 12. *te* per *se* e 13. *teo* per *deo*; XXXV, 45 *la dora* infine non prova nulla, perché sta al posto di *l'adora* e non, come sostenuto dal Favati, al posto di *la Dorata*, che è invece lezione di XXX, 46.

in Ar proviene dalla tradizione boccaccesca, da quella di Ca etc., il Manetti debba aver scelto ad es. proprio le rime dantesche di dubbia autenticità lasciando cadere le quindici canzoni distese della tradizione boccaccesca. Fatto si è che l'unico stilnovista presente in Cap², e cioè il Cavalcanti, è anche l'unico che in Ar presenta tracce, come s'è visto, d'una ascendenza diversa dalla recensione di Ca (1); per cui par lecito concludere che in Ar sono confluite indipendentemente le une dalle altre varie tradizioni proprio così come dichiarato nell'epistola a Federico d'Aragona dove è fatta esplicita menzione al fatto che Lorenzo aveva fatto ricercare più antichi esemplari, e più precisamente la *Vita di Dante* del Boccaccio, la *Vita Nuova* e le quindici canzoni da un affine di Ce, le quattro canzoni apocrife, i nove tra ballate e sonetti parte autentici e parte apocrifi attribuiti in questa raccolta a Dante, la sezione del Cavalcanti e quella di Bonaccorso da una fonte comune con Cap² (2), gli altri stilnovisti da Ca con cui ritocca inoltre il testo del Cavalcanti, ed i Siciliani infine, Guittone etc. da Li con cui completa la sezione del Guinizzelli e ne corregge le rime tratte da Ca.

La tesi del Favati appare quindi nonostante tutto ampiamente giustificata; il lungo commercio con la tradizione manoscritta del Cavalcanti ed il suo fiuto hanno avuto in questo caso il ruolo principale e non si può negare che molte volte tali fattori abbiano in sede di *recensio* ben maggiore importanza di una applicazione puramente meccanica del metodo lachmanniano. Dati infine i caratteri e le tendenze del compilatore di α, non potremo non lodare la sua prudenza là dove afferma che α « va usato con molta cautela, pur essendo sempre autorevole quando concordi con un codice diverso da Ca » (3).

Notevolmente innovatrici nei confronti del Barbi, 1915, pagg. 325-326, anche le pagine che seguono sull'opera compiuta dal compilatore di Ar. Secondo il Barbi, pag. 326, « generalmente non si pensò che a trascrivere quel che era dato dai testi trascelti, né furono avvertite le lacune che pur c'erano, o se avvertite, niente fu fatto per sanarle. Si cercò di mettere insieme una raccolta copiosa, si pensò a disporre gli autori in buon ordine, si ebbe cura di procacciare testi

---

(1) Anche la sezione di Cino, a quanto posso giudicare dagli esempi portati dal Barbi, 1915, pagg. 317-19, deriva ad Ar da Ca; si vedano a questo proposito le conferme, autorevolissime, di uno specialista come D. De Robertis nei suoi studi *Per la storia del testo della canzone « La dolce vista e'l bel guardo soave »* in *Studi di Filologia Italiana*, X, 1952, pagg. 5-24, ed in particolar modo pag. 21, *Il Canzoniere Escorialense* etc., citato, *passim*, nonché Favati, pag. 35, n. 2. Nulla invece possono dire delle tre ballate (III, IV e VIII dell'ed. Di Benedetto) dell'ultimo stilnovista, Lapo Gianni, contenuto in Ar, per cui non ho in questo momento sott'occhio i dati della *varia lectio*.

(2) Cap² (tranne che per la *Vita di Dante*, ?) ci conserverebbe quindi integra l'originaria fisionomia di questa seconda fonte.

(3) Cfr. pag. 32, seguito della nota 1 di pag. 31.

generalmente in buono stato; ma per la correzione si fece poco: troppo poco anzi! Il resto fu opera del calligrafo ».

Gli interventi di quel compilatore furono invece notevolissimi. Si ricordi quanto s'è detto a proposito del Guinizzelli e soprattutto del Frescobaldi. Lo stesso può dirsi ora anche del Cavalcanti, il cui testo base (= α) si presenta oltre che contaminato con Ca, cfr. pagg. 33-34, anche in molti luoghi modificato ed adattato al gusto letterario del XV sec., cfr. pag. 36, note 1 e 2. La conclusione che il Favati, pag. 37, continuazione della n. 2 di pag. 36, trae molto acutamente dall'analisi della struttura ritmica dei versi ritoccati in Ar, è che ci si trovi « in presenza di un verseggiatore molto esperto, dalla musicalità molto fine (piuttosto del Poliziano che di Lorenzo de' Medici) ». Se si aggiunge poi la minuta ed in molti casi felice opera di revisione del testo del Frescobaldi, si dovrà concludere che a quel compilatore non mancavano inoltre notevoli capacità divinatorie, sia pur guastate a volte da un certo amore per la novità e dalla tendenza a contaminare, ovunque le differenze fra i testi messi a contributo divergono profondamente, sino a far proprie anche lezioni manifestamente erronee, cfr. pag. 34 e 36, n. 2.

Come s'è infine già detto per le lezioni, che, secondo il Favati, pag. 25, n. 1, dovrebbero servire a dimostrare l'indipendenza dell'antigrafo di La Lb da Cap^2, irrilevanti appaiono e pertanto affatto trascurabili talune simiglianze grafiche fra Ca e Cap^2, che, ancora secondo il Favati, pag. 37, n. 1, dovrebbero stare ad indicare l'esistenza di un comune antigrafo di La Lb ed Ar. Minori incontri accidentali sono infatti sempre rilevabili anche fra testi lontanissimi gli uni dagli altri nello stemma, per cui, anche ad evitare attraverso la moltiplicazione degli *interpositi* una eccessiva e tutto sommato ingiustificata dicotomizzazione degli stemmi, sarà pur sempre preferibile puntare in questa sede solo sugli errori sicuramente significativi e ricorrere a quelle lezioni solo in via subordinata, nei casi cioè per cui s'abbiano già altre prove atte a dimostrare parentela fra i mss. che le contengono. Dati inoltre i dubbi già espressi dal Favati stesso, cfr. pag. 25, n. 1, sulla reale indipendenza di La Lb da Cap^2, non vedo la ragione di affermare poi in modo altrettanto perentorio, pag. 38, seguito dalla n. 1 di pag. 37, che « per le rime del Cavalcanti... l'unico vero *antico esemplare* di cui si servì il Magnifico fu Ca »; nulla vieta infatti di pensare che a Ca possa aggiungersi per le ragioni su indicate anche il suo parallelo e forse coevo α.

Fra i prodotti di Ar troviamo Lc ed il ms. it. 554 della Nazionale di Parigi (Par^1) da una parte ed il Palatino 204 della Nazionale di Firenze (Pa) col gruppo, indicato dal Favati con la sigla β, di Bart^2 ed affini, N&c e Cf&c dall'altra (1). Quest'ultimo gruppo,

(1) Nella nota 1 di pag. 42 sono necessarie alcune aggiunte e rettifiche. Ai componimenti del ms. AG. XI, 5 della Braidense di Milano (Br) provenienti da β vanno

di per se stesso inessenziale in sede di *restitutio*, ha peraltro grande importanza, come si vedrà, per il riconoscimento delle fonti di Giunt ed affini, dato che in esso si ritrova buona parte delle lezioni risalenti a diverse tradizioni e più precisamente quella primaria di β, quella di Lb (1) e quella di E, presenti anche nella celebre stampa pubblicata nel 1527 dagli eredi di Filippo Giunta. Ma di questo collettore di varianti, che ha tutto l'aspetto di un esemplare di *atelier*, l'ultimo anzi, aggiungeremo, grande esemplare d'*atelier* della nostra lirica medievale, posto ai limiti fra la tecnica dello *scriptorium* e quella della moderna arte tipografica, parleremo un po' più in là. Anche in questo caso (2) la sua esistenza è provata oltre che dalle doppie lezioni di un suo prodotto, vale a dire del ms. XIII, C, 9 della Nazionale di Napoli (Nap²), dall'incostanza ancora dei raggruppamenti dei mss. in seno alla famiglia. Le prove addotte dal Favati mi paiono decisive; esatte infine le conclusioni che trae dallo studio della *varia lectio* di Nap²: « come si può osservare — scrive infatti a pag. 46 — l'utilizzazione delle doppie lezioni è così varia che non si può mai raggiungere una chiara visione di come avvenga: e, se non sapessimo per attestazione di Nap² che siamo effettivamente in presenza di lezioni doppie, ci troveremmo nel più burrascoso dei mari... ».

Esaurita la discussione su α ed Ar, il Favati passa a trattare degli altri codici della famiglia X. Fra questi ricorda, pag. 52, n. 1, Pe (3) per l'unico componimento che esso possiede del Cavalcanti (I) e che vi sarebbe pervenuto dallo stesso antigrafo di Giunt; il ms. II, IV, 114 della Nazionale di Firenze (Md) per XXXVIII, ma in questo caso, mancando termini di raffronto con altre tradizioni, non è detto che faccia veramente parte di tale famiglia; ed infine il Vat. Barberiniano lat. 4036 (Bb), cfr. pagg. 52-54, per XII e XXXVII, che mutua (il XXXVII in compagnia con C) dall'antigrafo del capostipite di Ca α da una parte e di Va ed affini dall'altra. La dimostrazione almeno nel primo caso appare convincente; meno chiari invece e contradditorî con tali premesse la conclusione che « oltre a Bb... anche Uba¹ e Va discendono... dallo stesso antigrafo da cui

---

aggiunti anche XIII, XXII, XXIV, XV, cfr. pagg. 11-12. Si espunga poi dalla lista delle rime pervenute in Giunt da β la XXII mancante in questa stampa. Da rilevarsi infine la contraddizione quanto a XVI XXIX e X che qui dice derivate da β ed a pag. 85 « probabilmente » da Ar.

(1) L'influenza di Lb sui prodotti di β era già stata riconosciuta sia pur limitatamente a XXVII dal Casella, *art. cit.*, 1944, pagg. 105-6.

(2) Si veda su questo argomento il nostro studio « Una *editio variorum* delle canzoni di Peire Vidal », in *Studia Ghisleriana*, serie II, vol. II, 1957, pagg. 57 e sgg.

(3) Le prove dell'appartenenza di Pe a questa famiglia sono date, secondo il Favati, da altre sue composizioni. Si veda ad esempio la canzone del Guinizzelli, *Al cor gentil*, dove Giunt si apparenta con Mc Mv etc. (cfr. per il Cavalcanti XXVII e XXVIII) ed è contaminato con un affine di Pe.

discendono anche Ca e α », pag. 55, e lo stemma, come si vedrà, di pag. 80, da cui par lecito desumere che Bb discenda non dall'antigrafo del capostipite dei due gruppi di mss. succitati, ma dal loro stesso capostipite.

Quanto ai rapporti fra Va Bart^{1} Uba^{1} ed Uba^{5}, pur senza determinare in concreto spostamenti che incidano sulla sostanza stessa della *recensio* stabilita per questo gruppo dal Barbi, il Favati giunge in conclusione a risultati notevolmente differenti, tali insomma da imporre un certo ridimensionamento della materia. Com'è noto, secondo il Barbi, Bart^{1} da una parte ed Uba^{1} (col suo parallelo Uba^{5}) dall'altra sarebbero copia del « testo del Beccadelli »; tale testo, corredato di varianti ed arricchito di alcuni componimenti tratti parte da un « testo molto antico » e parte da un « texto del Buonarroto » (che potrebbero però essere anche la stessa cosa), non sarebbe riprodotto dal Bartolini (Bart^{1}) e dal Giganti (Uba) con assoluta fedeltà, tanto è vero che alcuni componimenti di Bart^{1} mancano in Uba e viceversa ed alcune delle varianti trascritte nel primo assieme alla lezione del testo base si trovano invece ad essa sostituite nel secondo e viceversa. In altre parole, secondo il Barbi, pag. 167, « il Bartolini trascrisse soltanto quelle poesie che a lui piacquero e che non erano a stampa nella Giuntina, e Bo [= Uba] ... è ad ogni modo anch'esso una scelta fatta su Bc [e cioè sul « testo del Beccadelli »] e non una copia ordinata e compiuta ».

Differente invece la tesi del Favati. Tanto il Bartolini che il Giganti furono diligentissimi trascrittori, cfr. pag. 58, ed è quindi impossibile prima di tutto che abbiano lasciato cadere questo o quel componimento del codice da loro esemplato. Constatato poi che alcune delle varianti riportate in margine da Bart^{1} si ritrovano inserite nel testo di Uba^{1} al posto della lezione primaria e che per il ms. 2448 della Universitaria di Bologna (Ubb) scritto dal Giganti stesso, se questi « in un testo... trovava varianti marginali o interlineari... nella copia che ne eseguiva le riportava tali e quali come le trovava nel suo esemplare », pag. 60, conclude che l'antigrafo del Giganti non doveva portare quelle varianti e che quindi tale codice non può identificarsi con il « testo del Beccadelli », che quelle varianti portava, come provato da Bart^{1}, dove dette varianti invece si trovano. Ovvie le conseguenze: il capostipite di Uba^{1} è un altro testo (il « testo molto antico » od un ms. ad esso molto affine, cfr. pag. 61), parallelo del « testo del Beccadelli » e dal Beccadelli collazionato col suo esemplare, come risulta da Bart^{1}.

C'è ora da chiedersi se tale mutamento di prospettive sia sufficientemente giustificato dalle premesse su indicate, se cioè le motivazioni siano veramente tali da imporre un ridimensionamento metodologico delle tesi del Barbi altrettanto ampio, dato che i vantaggi che se ne possono trarre in sede di *restitutio*, non saranno in ogni modo che ovviamente irrilevanti.

Secondo il Favati, come s'è visto, la diligenza del Bartolini e del Giganti è fuori discussione. Il Bartolini ad esempio « cita come varianti diverse *non disdegnate* e *non disdegniate* in margine al *non ui sdegnate* del manoscritto beccadelliano », pag. 58, n. 1, ed il Giganti si dimostra, come s'è già detto, in Ubb trascrittore accuratissimo, « come se eseguisse una copia fotografica », di Bart, cfr. pag. 60, n. 2. Ora la diligenza del Bartolini non è provabile che indirettamente, perché i testi di cui s'è servito sono andati, com'è noto, perduti. Certe varianti minute, come quella citata dal Favati, ed altre ancora che si potrebbero ricavare dalle *lectiones singulares*, non devono però trarci in inganno; esse stanno ad indicare in molti casi preoccupazioni di ordine prevalentemente ortografico, che non si conciliano sempre con le esigenze di una collazione intesa a registrare soprattutto varianti di sostanza. Da un parziale sondaggio delle varianti riportate in margine a Bart^1, Bart^2 e Bt ed elencate dal Favati risulta infatti che la collazione sotto questo rispetto non fu né accurata né completa. In II la lezione 3. *più che il sole* di Bart^2, propria di tutti i prodotti di α, non è corretta in *più che sol(e)* col testo del Bembo (così almeno si deve presumere che leggesse, dato che il Favati accoglie nel testo appunto questa lezione che è anche di Ca; nel caso invece che il testo del Bembo concordasse con α, ci si spiegherebbe l'omissione, ma allora si dovrebbe accogliere nel testo la prima lezione). In III, 4 la lezione *forti et* di Bart^1 (caratteristica di Va ed affini) e di Bart^2 (caratteristica anche di α), non è corretta in *forte*, come è presumibile che leggesse oltre a Ca anche Bemb; lo stesso dicasi per 5. *soave* (lezione caratteristica di Bart^1 Uba^1 ed Uba^5) non corretta in *serena* col testo del Brevio (Bart^2) e del Bembo (Bart^3), 8. *oro argento et* (lezione di Bart^1) non corretta in *oro e argento* (Bart^2 e Bart^3), 13. *è della terra Maggio* (lezione di Bart^1) non corretta in *lo ciel*) *di questa terra è* (Bart^2; lezione di α) e *della terra è* (Bart^3). La lezione IV, 2. *che fa* di Giunt non è corretta in Bt col testo del Bembo appartenente alla tradizione concorrente di X, che legge *e fa*; lo stesso dicasi di 2. *charitate* non corretto in *claritate*. E così per gli altri componimenti di Bt: cfr. VI, 1. *quando voi mi* non corretta in *quando mi*, 4. *doloroso* in *dolorose*, 14. *fia* in *fie*, IX, 12. *dà gli* in *de gli*, 14. *Ruppe* in *Aruppe* (lezione caratteristica di X), 22, *ch'à lei dimostro* in *ch'è in lei dimostro*, 24. *qual huom mi* in *quale mi*, 26. *che post'è 'n* in *ch'è posta*, 33. *Ch'Amore à le* in *Amor ch'a le*, 54. *quando le sarai* in *quando le se'*, XII, 11. *chè s'ode* in *chel sente* (lezione caratteristica del gruppo Ca α Va), 12. *la qual dà suon: chì graue pena sente* in *la qual dice che gran* (lezione caratteristica di X) etc., etc. Questo per i primi dodici componimenti dell'edizione Favati. Inutile quindi allungare la lista, già di per se stessa sufficientemente probante quanto alla scarsa diligenza del Bartolini come trascrittore o, se si vuole, al suo disinteresse per le varianti di sostanza.

In questo caso però, trovandosi le varianti del Cavalcanti incorporate nel testo di Uba[1], quella che conta maggiormente è la diligenza del Giganti. Ora, a parte il fatto che le prove di tale diligenza sono basate su argomenti a mio avviso non sufficientemente motivati (1), va osservato che caso mai andrebbe dimostrata anche la diligenza del trascrittore del codice interposto fra Uba[1] ed il « testo molto antico » che il Favati si vede costretto ad ammettere per non contraddirsi, dato che in Uba[1] mancano alcuni componimenti che si trovano invece in Bart[1] (2). Nulla vieta quindi di pensare che Uba[1] sia, per usare le parole del Favati, pag. 62, « copia di una copia parziale (o di un affine parziale) » del « testo del Beccadelli » e non del « testo molto antico » e che l'amanuense di tale copia o affine parziale del « testo del Beccadelli » oltre ad aver lasciato cadere alcuni componimenti del Cavalcanti, si sia deciso ad introdurre nel testo al posto della lezione primaria le varianti conservate da Bart[1]. Ed anche ammettendo per sufficientemente dimostrata l'ipotesi del Favati, come spiegarci il caso del v. 12 di *Così fostù acconcia* di Lippo Pasci de' Bardi, dove Uba[1] conserva la lezione di Va e quindi dell'archetipo di questa famiglia assieme ad una variante, che in Bart[1] invece è sostituita alla lezione del testo base? (3). In questo caso bisognerà pur ammettere che se non il Bartolini almeno il Beccadelli abbia sostituito la variante alla lezione primaria e che tale variante non fosse del « testo molto antico », che concorda con Va, ma di un altro codice ancora che con esso fu collazionato.

Fra le due ipotesi, tutto sommato, andrà quindi preferita quella del Barbi, che è se non altro la più economica, risparmiandoci di raddoppiare le fonti e le sedi di contaminazione, ed a cui non vedo come si potrebbe sostituire quella del Favati se non in base ad una pregiudiziale e per nulla pacifica assoluta autenticità delle lezioni conservate dal Bartolini e dal Giganti.

I rapporti di stretta affinità fra Ca e Bemb (= Bart[3] e varianti apposte a Bart[1], Bart[2] e Bt) sono troppo noti perché ci si dilunghi qui più del necessario ed anche se nessuna delle « concordanze in errori » fra questi due codici elencate dal Favati, pagg. 71-72, serva veramente allo scopo di dimostrarne quella affinità. La lezione II, 8.

---

(1) A questo proposito ci saremmo aspettati qualcosa di più della semplice affermazione che Ubb, cfr. pag. 8 e pag. 57, n. 2, ed Uba[1], cfr. pag. 62, sono sicuramente di mano del Giganti. Secondo il Barbi infatti il Giganti « fece trascrivere » Ubb, cfr. pag. 213, dallo stesso amanuense che redasse Uba[8], mentre autografi sarebbero unicamente Uba[3] ed il titolo e gli indici di Ubb ed Uba[1] sarebbe ancora di un'altra mano differente dalle prime due.

(2) S'osservi che « Perché non caggi » non è, come sostiene il Favati, pag. 61, del « testo molto antico », ma (vv. 5-14) del « texto del Buonarroto », cfr. Barbi, 1915, pag. 139, n. 3. In più nel « testo molto antico » era anche « Accorri, accorri, io muoio », cfr. Barbi, pag. 141, n. 126 e pag. 153.

(3) Cfr. su questo sonetto Barbi, 1915, pagg. 164-5, e Favati, pag. 60, n. 3.

bellore risale infatti molto probabilmente all'archetipo della tradizione manoscritta, come dimostrato dal fatto che α in questo punto « stravolge tutto il verso in modo arbitrario » (cfr. pag. 129); III, 10. *il suo* è errore di X (cfr. pag. 132); XII, 9. *fasciati* è anche in α; *ibid.*, 13. *lo suo* non è errore, tanto è vero che è accolto nel testo (cfr. pag. 168); XXVII, 24. *pesanza* e 65. *in forma* sono errori del gruppo Ca Bt Lm Mc etc. (cfr. pag. 75, righe 3,4, dove sono nuovamente elencati, e pag. 217); *ibid.*, 28. *la gir* e 66. *da quelli... che da lui* sono errori propri di X (cfr. apparato pagg. 215-6 e pag. 217); *ibid.*, 66. *meno* non è lezione errata e daltronde si ritrova anche nel Riccardiano 1142 (Rl) (cfr. apparato pag. 216); XXX, 6. *quanto* si ritrova anche in α (cfr. pag. 249); XXXIV, 11. *sottil* è dell'archetipo (cfr. pag. 266); XXXVI, 13. *e ch'io* è lezione del solo Bart^3 (cfr. sezione delle *lectiones singulares*, pag. 275); XXXIX, 10. *non ui puo seruir* è errore dell'archetipo (cfr. pag. 284); XLII, 7. *uirazzo* si ritrova anche in Ca^1; XLVII, 10. *il tuo* infine non conta perché in questo caso non s'hanno altre testimonianze valide oltre a quelle di Ca e Bart^3.

Tutto ciò non vuol dire che manchino pel Cavalcanti elementi atti a dimostrare l'affinità fra i due testi; alcuni infatti sono riuscito a scovare fra le pieghe degli apparati e delle singole discussioni critiche, così scarsi però da ritenere per ciò stesso confermati, ed anche dando per scontato il rimaneggiamento subito dall'antigrafo di Bemb in questo ms. (cfr. Favati, pag. 72, n. 1 e prima di lui Barbi, 1915, pagg. 195 e segg.), i dubbi già espressi sulla pretesa diligenza del Bartolini. In IX hanno in comune gli errori 12. *lo qual* e 22. *volere* (cfr. pag. 154), in XXVIII, se si vuol accettare la tesi del Favati che Lm Mc etc. risalgono ad un codice indipendente e parallelo del capostipite di Ca Bemb, la lezione adiafora 13. *che di ciascuno spirito ha* (contro Lm Mc etc., *ch'à di ciascuno spirito*, mentre α legge *ch'è di ciascuno spirito*), cfr. apparato pag. 241, in XLII l'errore 3. *mendico e(t) presto*, in XLIX-bis un gruppetto di lezioni elencate dal Favati a pag. 324, che a suo avviso dovrebbero stare ad indicare l'indipendenza di Mc dall'antigrafo di Ca Bemb, ma che tutto sommato non mi paiono realmente significanti, ed in LI l'errore 13. *che(t)ti* (cfr. pagg. 334-5).

Quella della indipendenza di Mc (e quindi di Mv Lm etc.) dal capostipite di Ca Bemb è una tesi che non appare almeno pel Cavalcanti sufficientemente dimostrata. Tranne un breve accenno, cfr. pag. 77, n. 1, a quel gruppetto di lezioni proprie a Ca e Bart^3 in XLIX-bis, cui corrisponderebbero in Mc lezioni secondo il Favati « migliori », tutto il paragrafo (13) dedicato a questa famiglia di mss. non tratta infatti che degli errori e delle innovazioni che legano Mc ai suoi affini Lm Mv etc. Ma questo non basta, perché indimostrata resta anche l'indipendenza di Mc ed affini da Ca, sebbene non sia questione di poco conto per la grande varietà dei pareri già espressi su tale argomento. Mentre infatti il Casini, cfr. *G. S. L. I.*, IV,

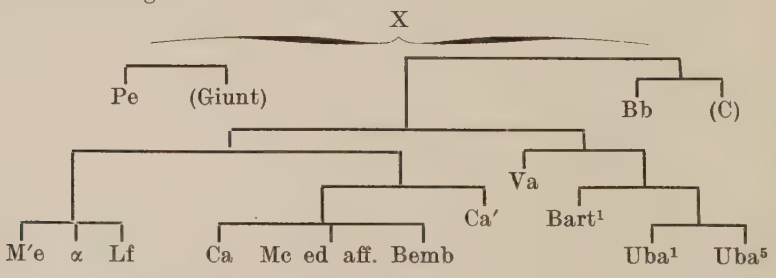
1884, pag. 117, ed il Casella, cfr. *Studi romanzi*, XXX, 1943, pagg. 20 e 21 e *Studi di Filologia Italiana*, VII, 1944, stemma pag. 107, sono dell'avviso che Mc sia un estratto di Ca, il Barbi invece, cfr. 1915, pag. 195, n. 3, ed il Pellegrini, cfr. *Nuovi studi medievali*, I, 1923, pag. 120 (si vedano su questo argomento anche Panvini in *Studi di Filologia Italiana*, XI, 1953, pag. 63 e pag. 108 ed il nostro articolo in *riv. cit.*, pagg. 157 e sgg.) ne hanno sostenuto l'indipendenza.

Cominciando dai rapporti fra Mc ed affini da una parte e Ca dall'altra, abbiamo trovato un certo numero di lezioni corrette od identiche a quelle di altri testi indipendenti da Ca in corrispondenza di errori o di lezioni caratteristiche di questo ms., in gran parte però facilmente emendabili. Al v. 17 di X Ca legge *igli occhi*, che non dà senso e da correggersi ovviamente in *gli occhi*, come infatti si trova in Mc ed affini; al v. 14 di XI *chore* (+ 1), da scorciarsi in *cor* = Mc ed affini; al v. 17 di XXVII *schuritare*, in rima, da emendarsi obbligatoriamente in *scuritate* = Mc ed affini; *ibid.*, al v. 49 *chegête*, il senso qui è chiaro e la lezione non può essere corretta che in *che'n gente* = Mc ed affini, anche se in questo caso sia necessario un certo spirito di iniziativa; *ibid.*, al v. 57 *conpression e*, che non dà senso, emendabile in *complessione* = Mc ed affini, solo però con un certo sforzo di immaginazione (gli scambi fra la *r* e la *l* sono comunque frequenti); *ibid.*, al v. 61 *êsperto*, che non dà senso ed è facilmente emendabile in *è sperto* = Mc ed affini; al v. 2 di XXVIII *fa la*, da correggersi obbligatoriamente in *fa'n la* = Mc ed affini; *ibid.*, al v. 4 *e ognaltro*, mentre Mc ed affini coincidono con α, *c'ogn'altro*, ma le due lezioni, come s'è visto, sono indifferenti, sebbene vada qui rilevato che Mc ed affini coincidono con α anche in X, 12 *dentro aver* contro Ca *auer dentro*; *ibid.*, al v. 11 *un spiritel* (— 1), lacuna questa facilmente colmabile in *un spiritello* = Mc ed affini. Sono tutti questi luoghi nel complesso meno cospicui di quelli che si sono visti per α, ma certamente più significativi di quelli elencati dal Favati, pag. 74, Tavola II, per dimostrare l'indipendenza di Bemb da Ca. Nel caso di Bemb s'ha però un altro argomento, già messo in evidenza dal Favati nelle pagine precedenti con prove tutto sommato plausibili, che cioè il suo esemplare fu quasi sicuramente uno dei codici messi a contributo dal compilatore dell'antigrafo di Ca e non l'antigrafo stesso di Ca (cfr. pagg. 64 e sgg.). Le constatazioni già fatte per i sonetti del Guinizzelli, nella fattispecie assolutamente probanti, cfr. VII, 1 (e 6), X, 3 e 7, mi inducono tuttavia a credere che l'impressione del Barbi, prove infatti non ne porta, sia ancora quella meno lontana dal vero.

Per chi abbia infine una certa dimestichezza con Mc appare invece poco persuasiva la tesi del Favati che l'antigrafo della famiglia cui fa capo questo ms. risalga ad un parallelo del capostipite di Ca Bemb. Che Mc legga in XLIX-bis, 1. *o* invece di *e*, 9. *dico cha egli siguro* invece di *dicho ae* (Bart^3: *dico amore ha e*) *figura*, 12. *die* invece di

de(e) non prova infatti che Ca e Bemb facciano gruppo contro di esso, ma conferma caso mai quello spirito di indipendenza e disprezzo per la lettera che porta spesso il suo amanuense a modificare anche profondamente il testo che trascrive, quando, beninteso, non è distratto, come gli capita sovente, da altri pensieri.

Restano ora sempre della famiglia X alcuni mss., contenenti solo pochi componimenti del Cavalcanti e la cui posizione nello stemma di pag. 80 appare, andrà detto, per molti versi poco chiara e contradditoria. Di Bb e di Md si è già parlato; il primo, che appartiene sicuramente a questa famiglia, cfr. XXXVII e soprattutto XII, risale ad un parallelo del capostipite di Ca-Va-α (cfr. pagg. 55, 169 e 278) e non al loro capostipite, come risulta invece dallo stemma di pag. 80; il secondo invece potrebbe anche appartenere ad altre tradizioni, dato che per l'unico componimento del Cavalcanti in esso contenuto, e cioè il XXXVIII, oltre alla sua non s'ha che la testimonianza di una delle famiglie dei piani bassi di X e cioè quella di Va ed affini. Meno comprensibile ancora è la presenza di Mr in X, perché dei tre soli componimenti del Cavalcanti in esso conservati, due, vale a dire il XXI ed il XL, risalgono sì ad un parente di Va ed affini (cfr. pag. 77), ma dove questo teste fa parte, come vedremo e ricordato dallo stesso Favati, cfr. pagg. 78-79, di una tradizione del tutto diversa da quella di X (cfr. pag. 111). Ed anche se per XL, in cui oltre alla testimonianza di Mr non s'ha che quella di Va ed affini (più Ms), si volesse ammettere che Mr è l'unico superstite della famiglia X, resta pur sempre da dimostrare che per XXIV (1), dove oltre a quella di Mr non s'ha che la testimonianza di Ca α, Mr risalga veramente alla stessa tradizione degli altri due. Una ultima curiosa anomalia si ritrova nelle pagine dedicate ai rapporti fra i tre gruppi Ca ed affini, α, Mc ed affini. Secondo lo stemma di pag. 80 essi sarebbero paralleli; dalla discussione critica di XI e XXVII risulta invece l'esistenza di un ulteriore intermediario unente Ca ed affini con Mc ed affini contro α, per cui tenendo conto anche delle altre osservazioni che si son fatte nelle pagine precedenti, tale stemma andrà piuttosto modificato nel seguente modo:



(1) A riga 9 di pag. 79 si legga 9. *penso*, cfr. XXIV, pag. 205, apparato, invece di 9. *pietà*.

Segue il capitolo sull'Escurialense (E) ed i suoi affini, in cui troviamo confermati almeno per quel che riguarda i rapporti fra i testi della famiglia indicata dal Barbi con la sigla Mc[1]-Triss., i risultati già raggiunti dal De Robertis, cfr. studio citato del 1954, pag. 72, che cioè « il codice E resta, col conforto sporadico di Am [= A], l'unico rappresentante usufruibile della sua famiglia ». Vero è che E presenta alcuni errori (elencati a pag. 82) assenti negli altri codici di questa famiglia (1) e che in E mancano alcune composizioni del Cavalcanti pervenute in M'a M'b e Giunt da questa tradizione (2); come dimostrerà però più avanti, cfr. soprattutto pagg. 103-4, non solo i testi già indicati dal De Robertis, e cioè M'a M'b Br e Giunt (gli ultimi due però solo parzialmente) dipendono da E, ma anche, tanto per citare i più importanti, il Vat. Chig. L. IV. 122 redatto dal Celso Cittadini (Cb), Ubd e, sia pure in parte, C. Escluso da questo gruppo resta invece, contrariamente al parere, come afferma il Favati, del Barbi, il ms. A per le ragioni indicate a pie' di pag. 82, da cui però andrà depennata IV, 7. *che tanto* di Br M'a M'b contro *cotanto* di A Giunt, perché, cfr. pag. 136, apparato, e pag. 139, A legge invece *che tanto* come i testi del primo gruppo (3). Tanto A che E infine risalgono a loro volta assieme ad altri testi ancora, come ad esempio Ba, ad una stessa tradizione indipendente e parallela di X, che il Favati indica con la sigla K, cfr. pag. 83.

Nei due paragrafi seguenti (il 16 ed il 17) il Favati prende in esame un gruppo di testi, e cioè Giunt, Cb, l'appendice di varianti di Cb (ap. Cb), Ubd e l'appendice di varianti della stampa del Cittadini (ap. 1602), per molti versi legati gli uni agli altri e tutti risalenti ad un unico codice, dove erano venute stratificando parecchie tradizioni indipendenti le une dalle altre e che potremmo per ciò stesso definire un collettore di varianti. È questa indubbiamente la parte più originale del lavoro del Favati e quella in cui raggiunge le con-

---

(1) Da notarsi però che l'errore V, 9 era già stato considerato dal De Robertis, 1954, pag. 68, come affatto irrilevante e che anche gli altri non possono dirsi particolarmente significativi.

(2) Fra i componimenti contenuti in M'a etc. ed assenti in E il Favati cita, pag. 82, riga 21, XXIX, che dovrà leggersi invece XXXIX.

(3) Non trovo nella sezione delle *lectiones singulares*, pag. 140, il *cotanto* di Giunt. Lo stesso dicasi per XXIII, 2. *fecer* di E ed apografi tranne Giunt, che non è indicato né nell'apparato né nelle due sezioni della discussione critica e delle *lectiones singulares*, pagg. 202-4. Pur essendo convinti delle ragioni già portate dal Barbi nella prefazione alla sua edizione della *Vita Nuova* in favore dell'inclusione negli apparati delle sole « varianti notevoli », per usare l'espressione del Favati, della validità insomma delle edizioni nei cui apparati compaia solo l'essenziale e che il Dain, *Les manuscrits*, pag. 161, chiamerebbe di tipo « sublime », la dispersione in questo caso di molte lezioni in quattro differenti parti dell'edizione e cioè nell'Introduzione, negli apparati, nelle « Discussioni critiche » e nelle sezioni delle *lectiones singulares*, non mi pare sia fatta per facilitare il compito del lettore. Quanto poi a XXIII, 2. *fecer* perché non indicare che la *r* è stata aggiunta posteriormente in E? Cfr. Barbi, 1915, pag. 525 e De Robertis, 1954, pag. 63.

clusioni di maggiore portata metodologica di tutta la sua opera. Da essa esce luminosamente dimostrata l'esistenza di una *editio variorum*, compilata nell'ambiente del Bembo forse da Latino Giovenale con materiali di varia origine (1) sicuramente negli anni immediatamente precedenti la data di pubblicazione di Giunt (1527) e, andrà aggiunto, anche della prima edizione delle *Prose* del Bembo (1525). Questa *editio variorum*, come si prova mediante i suoi prodotti che il Favati raccoglie sotto la sigla β (2), doveva essere molto simile ai collettori di varianti depositati negli *scriptoria* medievali e che tanta parte hanno avuto nella storia della trasmissione manoscritta non solo delle letterature classiche ma anche di quelle volgari. È a questi punti di passaggio obbligati, a queste strozzature, che dobbiamo nella maggior parte dei casi il fenomeno della contaminazione e l'eclettismo di tanti mss.; ed è appunto su questi fenomeni che il Favati fa leva per dimostrare la necessità di un collettore dove le tradizioni presenti nei suoi prodotti erano venute sedimentando col passar del tempo su di un fondo comune di tipo β e sovrapponendosi le une alle altre sino ad un'ultima di tipo K.

Da un primo confronto fra Giunt e Cb, cfr. pagg. 84-5, sei appaiono le tradizioni in essi presenti, di cui le più importanti sono Ar (che però XLII provenga in Cb da questa tradizione è contraddetto da quanto affermato a pag. 42, n. 1, dove il sonetto è elencato fra i componimenti pervenuti in Cb da β), β (si aggiungano per Cb anche XLV e XLIX, cfr. pag. 42, n. 1, comunque mancanti dal totale dei 17, o 18, componimenti pervenuti in questo teste da altra tradizione che non Giunt; dove parla di LI si dovrà leggere, pag. 85, riga 9, Cb invece di Giunt, il refuso è qui particolarmente fastidioso, tanto più che invece di 8 *hauresti*, riga 12, va letto 9 *hauresti*) ed infine K. Quanto all'estensione di questo collettore il miglior testimonio sarebbe un perduto manoscritto Sadoleto, quale si può ricostruire attraverso Cb ed ap. Cb derivati rispettivamente, a quanto mi par di comprendere, cfr. pag. 86 e 94, riga 14, e Barbi, 1915, pagg. 381-2 e 385-6, da una sua copia redatta dal Sadoleto stesso

---

(1) Cfr. a questo proposito il capitolo dedicato dal Barbi alla Giuntina Suttina (Gs), 1915, pagg. 372 e sgg. ed in particolar modo pag. 381.

(2) I risultati ottenuti dal Favati in questo caso (cfr. anche il nostro articolo del 1957) smentiscono la tesi di A. CASTELLANI, *Bédier avait-il raison?*, Friburgo, 1957, pag. 34, secondo cui « normalement... une même copie de chansonnier ne saurait être transcrite plusieurs fois »; a suo parere infatti « le contenu augmentant de génération en génération, il est logique qu'on préfère se fonder sur les copies les plus fraîches ». In realtà le cose vanno differentemente da quanto immaginato dal Castellani, dato che il processo di arricchimento di tali canzonieri interessa nella grande maggioranza dei casi gli esemplari depositati negli *scriptoria* e non le loro copie destinate alla vendita. Tali sono infatti quasi tutti i canzonieri giunti sino a noi e quasi nessuno, anche quelli in cui sono state fatte delle aggiunte da altra fonte, ha apografi coevi. Numerosissimi invece sono ad esempio i prodotti di β, quasi una ventina.

a complemento della Giuntina (in realtà il Cittadini parla di un « libro antico », dove quindi queste diverse tradizioni dovevano già trovarsi mescolate le une alle altre, senza però dire chiaramente se i 17, o 18, componimenti li abbia esemplati da questa sua copia, come vogliono il Barbi ed il Favati, o da esso direttamente) e dalle varianti trascritte da quel ms. sempre ad opera del Sadoleto in margine ad una sua Giuntina di rime antiche. Molte analogie con ap. Cb presentano anche Gs ed ap. 1602, senza però che si possa dire, come sosteneva il Barbi, che ap. Cb ed ap. 1602 dipendano da Gs e che tale stampa si identifichi con la Giuntina Sadoleto (1). Rilevantissime infatti appaiono le differenze, a parte quelle più minute di altre composizioni, cfr. pag. 87, n. 1, fra talune varianti della XXVII recate da ap. Cb e presenti anche nella Giuntina Suttina (e non Sadoleto, come detto erroneamente, cfr. pag. 88, riga 3) (2) da una parte e quelle di ap. 1602 dall'altra. Per le varianti invece che hanno in comune, questi tre testi appaiono derivare ancora una volta dalle stesse fonti di Giunt e Cb, e cioè da K, cfr. pag. 92, da β, *ibid.*, e da Ar, cfr. pag. 93. Notevole però il fatto che in alcuni casi le varianti riportate da questi tre testi non risalgono alla medesima fonte usata da Giunt, come ad esempio per XIII le cui varianti sono pervenute nei primi da X (tramite β?) ed in Giunt invece da K, cfr. pag. 93, cui si potrebbero aggiungere ancora XXX e XXXIV, dove i primi si servono della fonte β, mentre Giunt risale ad Ar, cfr. pag. 84, e XXVIII, di cui però parlerà più avanti a pag. 98, che in Giunt. perviene dall'antigrafo di Lm, cfr. pag. 85, e negli altri invece da un prodotto di β (3). Il che ci permette sin d'ora di stabilire che quel collettore doveva portare di alcuni componimenti almeno due versioni, come ad esempio β e K per XIII, β ed Ar per XXX e XXXIV e β ed affine di Lm per XXVIII. Se poi rimanesse qualche dubbio ancora quanto alla contemporanea presenza in tale collettore dei componimenti contenuti in Giunt e nella copia Cittadini del « supplemento » Sadoleto (Cb), basterà osservare che in Ubd, parallelo di Giunt e Cb, si ritrovano quattro componimenti di Giunt e come in Giunt risalenti a K e due altri del solo Cb e provenienti come in Cb uno, II, da β e l'altro, XXII, da K. Se si aggiunge infine che in Ubd questi due ultimi componimenti sono intercalati agli altri nel medesimo ordine con cui si susseguono rispettivamente in Giunt e Cb, si avrà la prova definitiva dell'esistenza di tale collet-

(1) Anche D. De Robertis, studio citato del 1954, pag. 73, pensa che « la stampa postillata menzionata dal Cittadini non sia la stessa cosa di Su [= Gs] ».

(2) Anche a pag. 94, riga 15, usa impropriamente la sigla Gs per indicare la Giuntina Sadoleto.

(3) Non trovo fra le composizioni elencate in questa parte I, XXXVII, XXXIX e XLI. Eppure sono presenti in Giunt; si deve forse pensare che in questi tre testi mancano di varianti come XXVI e XXIX in ap. Cb, cfr. pag. 87, perché, ma solo nel loro caso, defilate in Giunt?

tore e nello stesso tempo la spiegazione del costante concordare di Giunt Cb etc. nel presentare testi tutti derivati sempre dalle stesse tradizioni.

Quanto al codice di tradizione K messo a contributo in tale collettore, il Favati dimostra, cfr. pag. 95, che si trattò di E o di un ms. da esso derivato (1) con prove che mi paiono convincentissime, anche se, come s'è già detto, non tutti i componimenti pervenuti in Giunt da questa tradizione, cfr. XXXIX e XLI, si trovano in E. Daltronde anche M'a ed M'b presentano componimenti di tradizione K mancanti in E, ma non per questo si può negare che derivino da E come pure Br per alcune composizioni che il Favati non elenca, cfr. pag. 96, e che sono la IV XXIII XXI e la XVII (poste in un'altra sezione del ms., ben distinte da quelle che appartengono invece alla tradizione β, cfr. pagg. 11-12).

Il Favati è dell'opinione che il manoscritto Sadoleto sia una delle bozze « approntate per la stampa per conto dei Giunti », pag. 96 (2); assunto quindi come punto di riferimento Giunt, le differenze fra questa e gli altri mss. risalenti al medesimo tipo di tradizione composita dovranno ascriversi non tanto alle diverse possibilità offerte da un testo già tutto postillato di quelle varianti quanto al fatto che tali mss. farebbero capo in realtà a fasi di elaborazione di questo testo anteriori a quella rappresentata da Giunt. E così per IX le postille segnate sui margini di Gs, risalenti alla tradizione β, cfr. pagg. 97 e 98, segnerebbero una fase anteriore a quella rappresentata da Giunt dove il componimento fu finalmente esemplato su 1518 (per Cb invece, dove perviene da un collaterale di M'e, dovrà pensarsi ad una aggiunta del Sadoleto se non del Cittadini stesso, cfr. pagg. 97 e 101); lo stesso dicasi per XIII, cfr. pag. 98, che in Gs ed affini giunge forse dalla tradizione β ed in Giunt invece da E, e per XXVII e XXVIII, per cui Giunt usa una tradizione di tipo Lm, mentre gli altri ricorrono ad una di tipo β. Dato che in tutti questi casi i concorrenti di Giunt concordano nel presentare una lezione di tipo β, si dovrà quindi dedurre che il testo base del collettore doveva appartenere a questa tradizione e che le aggiunte da Ar, Lb, Lm, E (= K), 1518 etc. siano venute solo più tardi secondo una linea di sviluppo, di cui, come vedremo, non sarà difficile stabilire le tappe essenziali. Considerato quindi che l'annotatore di Gs elenca fra le sue fonti un « Libro di Latino Giovenale », dove, come già dimostrato dal Barbi, 1915, pag. 379, si trovavano riunite le due tradizioni di β e di K, il Favati esprime l'opinione che l'elaboratore di quelle che chiama le bozze di stampa dei Giunti sia stato,

(1) Cfr. però più avanti, pag. 104, dove sostiene che proprio ai Giunti « va forse imputata la perdita [in E] di una carta con rime di corrispondenza » etc.

(2) Più che di una vera e propria « bozza » penso però che si tratti, dati i caratteri del suo antigrafo, di una copia di *atelier*, come d'altronde dovette essere anche per la stampa dei Giunti.

almeno sino alla fase attestata da Gs, proprio quel letterato. Ma questo non basta; ché la presenza di alcune lezioni caratteristiche di Va, di un ms. cioè, com'è noto, fatto compilare dal Delminio per il Bembo, in taluni prodotti di β, cfr. pag. 92, n. 6, sembrerebbe indicare altresì che tale bozza, o *editio variorum*, fu elaborata nell'ambiente del Bembo, cfr. pag. 100, n. 1, delle cui amichevoli relazioni con Latino Giovenale, cfr. Barbi, 1915, pag. 378, n. 1, ci son rimaste, come ricorda il Favati, ampie testimonianze.

Poste tali premesse, facile quindi seguire le varie fasi di elaborazione attraverso le quali è passata questa « bozza ». La prima è rappresentata da N&c Bart²&c e Cf&c, cfr. pag. 100, la seconda da C, *ibid.*, la terza da Cb ap. Cb ed ap. 1602, cfr. pagg. 100-101, vale a dire dal manoscritto Sadoleto, la quarta da Ubd, cfr. pag. 102, e la quinta e definitiva da Giunt, *ibid.*; la linea di sviluppo segue il progressivo trasformarsi del testo da una recensione di tipo β ad una invece di tipo K, per cui, conclude il Favati, pagg. 103-104, quando E fu utilizzato da Latino Giovenale doveva contenere anche XXXIX e XLI, presenti in Giunt (ed in M'a), come s'è detto, in una recensione di tipo K, e forse anche VII IX (ma a pag. 101, riga 24, aveva affermato che « in E essa non figurava ») e XXVII, presenti, sempre in una recensione di tipo K, in M'a M'b ed in Giunt (solo la IX però e tramite la stampa del 1518). La conclusione è che, a differenza di quanto sostenuto dal Barbi, 1915, pag. 521, n. 1, il ms. E, quando fu utilizzato da Latino Giovenale, dall'amanuense del capostipite di M'a M'b e dal compilatore della stampa del 1518, doveva presentare un numero di carte maggiore di quello di cui si compone oggi e che la perdita di queste carte va forse imputata in parte ai preparatori di Giunt, cfr. pagg. 103-04 (1).

L'Escurialense però non è l'unico rappresentante di K, di un codice cioè che da quanto dice il Favati a pag. 107, § 19, dovrebbe corrispondere grosso modo al capostipite, da noi indicato con la sigla NORD, della seconda famiglia di mss. contenenti la canzone del Guinizzelli, *Al cor gentil*. Il più puro di tutti, secondo il Favati, pagg. 104 e sgg., è Ms, che ci darebbe « un'idea dell'archetipo toscano (2) da cui tanto E quanto A mostrano di essere discesi (attraverso K) », cfr. pag. 107. Il Favati distingue in questo ms. varie tradizioni, che però si potrebbero tutte ricondurre ad una sola, a quella cioè del parallelo di K cui fa risalire le composizioni del secondo gruppo. Per III infatti penso che Ms e Li presentino al v. 9 la lezione genuina, *Passa la gran beltade e la piagenza*, e che nello stesso luogo il capostipite di Cap¹ ed A abbia contaminato con un

(1) Stando così le cose, l'interposto che nel nostro studio sulla trasmissione manoscritta del Guinizzelli è indicato con la sigla Z, pag. 152, potrebbe identificarsi con E.

(2) Cfr. anche nostro articolo del 1953, pag. 145, n. 12 e pag. 148, n. 14.

prodotto della tradizione Ca, cfr. ad esempio pag. 110, per supplire la lacuna del suo ascendente E, om. *gran*. Per XII e XXI (1) — XXIX e XXXIII non contano perché Ms è l'unico ms. di tradizione diversa da X — infine non è detto che non possa risalire, anche se mancano prove specifiche, al capostipite di K, come pure per XL, se si tien conto delle ragioni già indicate dal Favati stesso, cfr. pagg. 106-07. Da notarsi infine alcune analogie fra Ms e Ca:

Tavola I

Ca: XXXVII XLI ... XXXIX *Amore e monna Lagia*
Ms: XXXVII XLI ... *Amore e monna Lagia* XXXIX

indice forse — si tratta infatti di 4 composizioni sulle 12 attribuite in Ms al Cavalcanti — delle condizioni dell'archetipo cui fa capo la tradizione manoscritta di quelle composizioni (2).

Il ms. lombardo A come anche il trivigiano Ba, il veneziano-patavino E ed il veronese (?) Cap[1] risalgono invece proprio a K, che sarebbe la raccolta di composizioni cavalcantiane emigrata nel Nord, di cui s'è detto qui sopra. I raggruppamenti di questi testi, cui si dovrà aggiungere anche Va per un certo numero di composizioni — ed il seguente specchietto, da cui risulta che Va segue alternativamente l'ordine di Ca da una parte e quello dei prodotti di K dall'altro, conferma i risultati ottenuti per altra via dal Favati:

Tavola II

	XXXV	XIX	XXXI	= I =	XLI	XXXVIII	XXXVI	XXXVII	= XII =	XIII
Va	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Ca	(12)	2	3	(18)	40	—	41	39	30	31
Cap[1]	(12)	—	—	—	—	—	(2)	—	—	6
E	—	—	—	—	—	—	—	—	(I)	(2)

	XXII	III	= VI =	XI	*Per troppa*	L	*Amico* =	XLVIII	*S'avessi*
Va	11	12	13	14	15	16	17	18	19
Ca	32	34	(25)	(16)	—	—	—	—	—
Cap[1]	7	(4)	—	—	—	—	—	—	—
E	(II)	(8)	—	—	—	—	—	—	—

(1) A pag. 106 il Favati afferma che per questo sonetto A Va Uba[1] ed Uba[5] fanno gruppo contro Ba E Cap[1] ed Mr; a pag. 195 però si corregge e sostiene che i succitati mss. si uniscono in realtà nei due gruppi Cap[1] Mr Uba[1] Uba[5] Va da una parte ed A Ba E dall'altra.

(2) L'ordine di Ca è conservato sporadicamente anche da altri testi della tradizione concorrente K:

Tavola I-bis	XXX	XXVII	IX	XXXIV	X	XXXV	= XIII	XXII	IV	III
Ca	1	4	5	10	11	12	31	32	33	34
Cap[1]	13	11	10	–	–	12	6	7	–	4
Mart	4	1	2	5	6	3	A (7)	1	2	3
M'a	–	1	2	–	–	–	4	–	3	–

	XLIX	*A suon* =	VII	VIII	IV	XXIII	XVII	XL	V	XXI	XVIII
Va	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
Ca	37	38	—	—	(33)	—	—	—	—	—	—
Cap[1]	—	—	8	9	—	—	—	—	—	1	3
E	—	—	—	(5)	1	3	6	—	7	(4)	—

sono, come risulta dagli stemmi proposti dal Favati, quanto mai irregolari. Senza contare Ms e Ba, che compaiono in tali stemmi solo sporadicamente, s'hanno degli altri quattro testi A E Cap[1] e Va quasi tutte le combinazioni immaginabili, vale a dire: Cap[1] A contro E (Va manca in questo tipo, ma compaiono una volta Ba ed un'altra Ms), cfr. XXII e III, A Va contro E (Cap[1] manca in questo tipo), cfr. XXIII, A E (cui si aggiunge Ms per XIII e Ba per XXI) contro Cap[1] Va, cfr. IV (solo Va) XXI (Ms in questo caso è indipendente e parallelo degli altri due gruppi) (1) e XIII (solo Cap[1]) (2). Cap[1] si accompagna con Va anche per XXXV, A con E contro le due testimonianze indipendenti di Cap[1] e Va per VIII e contro Ms per XII e forse anche per XXXIX e XLI, dove E è rappresentato da M'a e Giunt (3). In altri due casi infine non s'hanno raggruppamenti e cioè per V, dove Ba E e Va non risultano uniti da alcun interposto, e XVII trasmessoci dai tre rami indipendenti di A E e Va.

L'impressione di disordine che se ne ricava è aggravata dall'incertezza quanto ai confini da assegnare alla famiglia K. Mentre infatti in taluni casi il Favati è esplicito a questo riguardo — cfr. ad esempio per XXII, pag. 83, dove afferma che A Ba Cap[1] ed E fanno parte di questa famiglia (4), IV, pag. 138, dove raggruppa sotto K i mss. A E Uba[1] Va, XXVII, pag. 217, dove i codici risalenti a K sono Cap[1] Lk (fondo conv. sopp. SS. Annunziata, 122, della Laurenziana) Mq M'a M'b Vc (Vaticano lat. 4823) e Ald —, in tutti gli altri si limita a generiche indicazioni — per XIII i codici risalenti a K dovrebbero essere A E, per XXXVII A, per XLI A M'a, per XXXIX A (M'a Giunt), cfr. pag. 106, per VIII A ed E, cfr. pag. 107, per XXI A E e forse Ba, cfr. pag. 116, per XII forse A E, cfr. pag. 107, per VII Cap[1] M'a M'b, cfr. pagg. 109-10, e quindi anche Rc (Riccardiano 1118) e Triss, cfr. pag. 147, per IX Cap[1] M'a M'b

(1) Inesatta quindi l'affermazione del Favati, pag. 109, secondo cui XXI sarebbe una composizione che Cap[1] ha in comune con Va, «in assenza di qualsiasi altra tradizione».

(2) Quello di XIII è sotto questo rispetto un caso limite, perché il rappresentante più alto della tradizione K, Ms, fa qui gruppo con A E contro Cap[1], un ms. cioè altrove legato strettamente ai piani bassi di K.

(3) Che A si apparenti con E per XLI è quindi uno scorso del Favati, pag. 107, riga 19; per XXXIX infine è molto probabile, dati i precedenti di Ms, che Giunt M'a facciano in effetti gruppo con A contro Ms.

(4) A pag. 108 invece distingue per A il XXII dagli altri componimenti (casi 1 e 2) ivi pervenuti da K.

e quindi anche 1518, cfr. pagg. 154 e sgg. — oppure parla di altre tradizioni non meglio specificate — cfr. ad esempio III XVII XXIII XXXV, tranne naturalmente che per E, ed i mss. Cap[1] Uba[1] Va per VIII, Cap[1] per XIII e Cap[1] Va per XXI (1).

---

(1) Giunti a questo punto abbiamo fatto alcune ricerche per conto nostro al fine di mettere un po' d'ordine in queste famiglie, senza però approdare a risultati particolarmente soddisfacenti. Il ms. A, secondo il Favati, appartiene alla tradizione K per XXII IV XIII XXXVII XLI VIII XXI XII (?) XXXIX; per III, XVII e XXIII invece risalirebbe ad altre fonti. Ora sommando assieme le testimonianze di E e di M'a, che meglio rappresentano la tradizione K e confrontandole con quella di A:

TAVOLA II-bis

	XXVII	IX	IV	XIII	XXIII	XXI	VIII	XVII
M'a	1	2	3	4	5	6	7	8
E	–	–	1	2	3	4	5	6
A	–	–	2	7	5	9	10	6

	V	III	VII	XLI	XXXIX	=	XII	XXII
M'a	9	–	10	11	12		–	–
E	7	8	–	–	–		I	II
A	–	3	–	8	4		11	1

e tenendo presente altresì che le prime tre composizioni di A sono disposte nel medesimo ordine di Ca, cfr. TAV. I-bis, e che quindi questo doveva essere presumibilmente il loro ordine originario (E, per le note ragioni, non può far testo in questo caso, e III XXII, si noti, mancano in M'a), si osserverà che il ms. A segue grosso modo l'ordine di K a gruppi di due o tre composizioni: 2-3-4, 5-6, 7-8, 9-10-11. Le uniche conclusioni che si possono trarre da simile stato di cose è che III, facendo parte del primo gruppo, risalirà molto probabilmente come le altre due, IV e XXXIX, a K; più difficile dire per XXIII e XVII, che si trovano isolate nel secondo gruppo e che potrebbero quindi essere state interpolate in quel luogo da altra fonte (per XXIII si veda però un po' più avanti).

Il caso di Cap[1] è più complesso. Secondo quanto detto esplicitamente dal Favati, solo quattro componimenti sui 13 in esso contenuti vi sarebbero confluiti sicuramente da K: XXII XXVII VII e IX. Più scarse ancora le indicazioni per Va, delle cui undici composizioni non risalenti ad X (ma per XIX la cosa non mi pare pacifica), solo una, la IV, ci è detta risalire a K. In base alla TAV. II però è possibile dire che Va e Cap[1] risalgono ad una stessa fonte per VII ed VIII e che quindi almeno per VII il ms. Va deriva come Cap[1] dalla tradizione K. Per IV XXIII XVII V (per XL Va si appoggia ad Ms; quindi dati i precedenti di questo ms. è molto probabile che fonte ne sia ancora K) Va segue l'ordine del maggiore rappresentante di K, vale a dire E, e come già per IV è molto probabile che K ne sia ancora una volta la fonte prima (quindi A, che si appoggia a Va contro E risalirebbe a K anche per XXIII; più difficile dire per XVII, dato che le testimonianze sono isolate). Nulla invece si può dire per XXI XVIII che Va e Cap[1] presentano nel medesimo ordine, come pure per XXXV. Quanto al solo Cap[1] mancano termini di riferimento per poter giudicare di XXXVI LI e XXX; per III invece, in cui si appoggia ad A, appartiene molto probabilmente con A alla tradizione K (si veda sopra) e per XIII infine, che precede XXII nel medesimo ordine di X, cfr. TAV. II, potrebbe risalire come per XXII ai piani bassi di K ed aver contaminato come già altrove con X (ipotesi questa che ci permetterebbe di riportare Ms sui piani alti di K). Restano in conclusione esclusi da K, per difetto beninteso di errori comuni con gli altri prodotti di questa famiglia e non per impedimenti di altro ordine, ancora VIII XXI XVIII e XXXV per Va e XXI XXXVI XVIII LI VIII XXXV e XXX per Cap[1], di cui VIII XXI XVIII e XXXV pervenuti in Cap[1] e Va dalla medesima

Ancora meno chiara che per questi codici è la posizione di quelli elencati dal Favati nei paragrafi 22 e 23, di cui alcuni, come Mart Ba Pc Rb (Riccardiano 1050) ed Mt (Magliabechiano VI, 143), particolarmente interessanti per la loro relativa antichità. Sebbene la loro testimonianza, peraltro limitata ad un numero ristretto di composizioni, non sia in vari casi inquadrabile in un sistema di rapporti organico o quanto meno coerente, tanto che il Favati si limita a tale riguardo ad una fedele registrazione dei risultati ottenuti in sede di *recensio* senza neppure tentarne una classificazione, l'impressione che si ricava dalla lettura di questi paragrafi è che tali mss., legati gli uni agli altri oltre che da numerose lezioni ed errori comuni dall'affiorare in questo o quel luogo delle composizioni cavalcantiane in essi comprese di lezioni caratteristiche della tradizione concorrente X, tendano nonostante tutto a gravitare nell'orbita della tradizione K. Notevoli inoltre il loro concordare per quel che riguarda il contenuto, come risulta dalla seguente tavola, da cui peraltro si escluderà Ba, che se ne va per conto suo:

TAVOLA III

	XIVs	XIXb	XXVIIc	XXIIIs	XIb	IXc	XLVIb	XXXVb	XXXb	XXXIVb	Xb
Mart	–	–	1	–	–	2	–	3	4	5	6
Mb	–	–	1	2	–	–	3	5	4	–	–
Pc	–	1	–	–	–	–	–	3	2	–	–
Mg (1)	–	–	2	1	–	–	–	–	–	–	–
Mh (2)	–	–	2	1	–	–	–	–	–	–	–
Ph (3)	–	–	–	1	–	–	–	–	–	–	–
Re (4)	–	–	–	1	–	–	–	–	–	–	–
Cd	–	–	1	–	–	–	–	2	–	–	–
Rb	1	–	2	–	–	3	–	–	4	–	–
Mt	–	–	1	–	2	3	–	–	–	–	–

---

fonte. Di queste XXXV e XXX fanno parte di un gruppo di composizioni disposte nel medesimo ordine in Cap[1] ed in Mart M'a ed Rb (cfr. più avanti TAV. III):

TAVOLA II-tris

	XXVII	IX	XXXV	XXX	XXXIV	X
Mart	1	2	3	4	5	6
Cap[1]	11	10	12	13	–	–
Rb	2	3	–	4	–	–
M'a	1	2	–	–	–	–

cui corrisponde tranne che per gli scambi già osservati quello di Ca:

Ca 4 5 12 = 1 10 11

Tali corrispondenze riflettono forse le condizioni dell'archetipo di questa particolare zona, ma non ci illuminano gran che sulle condizioni il numero e la natura degli interposti fra detto archetipo ed i codici pervenutici.

(1) Ms. II, iv, 250 della Nazionale di Firenze.
(2) Magliabechiano XXI, 85.
(3) Palatino 359 della Nazionale di Firenze.
(4) Riccardiano 1088.

e, non contando XIV e XI, contenuti rispettivamente nei soli Rb ed Mt, le analogie fra l'ordine con cui tali componimenti vi sono disposti e quello di Ca:

Ca (9) 2 4 — (16) 5 6 12 = 1 10 11

Il problema che si pone a questo punto è del valore da dare a queste testimonianze che sembrano a tutta prima situarsi nella zona ambigua e sfumata che separa X da K. Sino a quando infatti non si chiariranno i rapporti fra questi testi — risalenti forse, posti come sono generalmente sui piani alti degli stemmi, ad una delle raccolte più antiche di rime cavalcantiane — e le due famiglie concorrenti di X e di K, la scelta delle lezioni offerte dalla tradizione manoscritta dei componimenti in essi contenuti difetterà di motivazioni sicure, di quelle basi, in altre parole, che sono pur sempre necessarie a chi voglia procedere in sede di *restitutio* secondo norme precise, evitando il più possibile soluzioni isolate o comunque equivalenti ad altre ugualmente possibili. Sono tutti questi daltronde interrogativi che anche il Favati s'è posto, perché conclude il suo studio augurandosi proprio che « la scoperta di nuovi codici e lo studio di altri finora non sufficientemente noti consentano un giorno agli studiosi di sistemare con *maggiore organicità di visione* [la sottolineatura è nostra] quello che intanto studi particolari potranno consentire di sempre più esattamente scorgere... », cfr. pag. 117 (1).

Segue il testo delle rime disposte, come già dal Rivalta e dal Di Benedetto e sia pure con diversi risultati, « secondo un ordine — ci spiega nell'avvertenza preliminare, pag. 121 — che ci pare rifletta almeno le tappe ideali del suo [del Cavalcanti] sviluppo [il Rivalta, pag. 189, scrive nel medesimo modo di averne disposte le rime tenendo presente la linea di « sviluppo dell'arte di Guido », mentre il Di Benedetto, come già l'Ercole, bada più al contenuto (2)], non senza aver fatto una sezione a parte delle sue rime di corrispondenza ». Sebbene debba confessare qui un certo scetticismo nei confronti della possibilità di ottenere risultati soddisfacenti per questa via quando manchino elementi di giudizio precisi e termini di confronto non semplicemente opinabili, non si potrà non rilevare come tale soluzione sia tutto sommato migliore di quella dell'Arnone, che divide le rime del Cavalcanti secondo i generi e cioè prima le canzoni e poi le ballate ed i sonetti, disponendole nell'ordine che hanno in Ca ed aggiungendo di seguito quelle che mancano in questo ms. secondo l'ordine che hanno in Va, o di quella dell'Ercole, che nel-

(1) Elenchiamo qui alcuni scorsi di poco conto di queste ultime pagine. Pag. 107, riga 27, XXXIX si trova anche in Giunt ed M'a, notoriamente affini di E; pag. 111, riga 1, per XXIII però non esiste la tradizione X; pag. 114, riga 21, si aggiunga al gruppo Mb etc. anche Mh; a pag. 116, riga 27, si corregga Ba in Ca.

(2) Cfr. su questo argomento l'articolo del Casella, 1944, pag. 123.

l'interno della seconda delle tre sezioni, vale a dire canzoni sonetti e ballate, distingue le rime a seconda del loro contenuto e cioè prima le rime per Giovanna e poi quelle per Mandetta, i sonetti di corrispondenza ed in ultimo i sonetti di altri poeti a Guido.

Il complesso delle rime cavalcantiane non differisce grosso modo da quello tradizionale. Il sonetto *Amore e monna Lagia*, presente nelle edizioni dell'Arnone (Ar) dell'Ercole (Er) e del Rivalta (Riv) e già caduto nell'edizione Di Benedetto (Di Ben) in seguito alle risultanze dell'edizione nazionale delle opere dantesche (1921), cfr. pag. 140, è qui decisamente relegato fra le composizioni erroneamente attribuite al Cavalcanti. Ricompare invece, come già nell'edizione Di Ben, il sonetto *Da più a uno* (XLVII), pubblicato dall'Ar ma escluso dal novero delle rime del Cavalcanti dell'Er, cfr. pag. 215, dove è attribuito a Guido Orlandi, e quindi dal Riv. Resta fra le dubbie, dove era stato posto dal Di Ben (1939) il sonetto *Morte gentil* (d. 1), pubblicato invece come del Cavalcanti dall'Ar e dal Riv, che lo pone assieme agli altri 60 sonetti del cosiddetto « Trattato della maniera di servire ». Lo stesso dicasi di *I' vidi donne* (d. 2) mancante in Ar, secondo cui non è cosa sicuramente cavalcantiana, ed in Er, pagg. 217-220, che non è però altrettanto categorico, e posta invece fra le rime sicuramente cavalcantiane da Riv, cfr. pag. 114. Compare poi per la prima volta ancora fra le dubbie *Sol per pietà ti prego, Giovanezza*, rifiutata come la precedente dall'Ar e sia pur in modo non altrettanto perentorio dall'Er, *ibid.* Escluse infine restano come già nelle edizioni del Riv e del Di Ben le rime di corrispondenza elencate all'inizio di questa nota, di cui mancano le risposte del Cavalcanti.

Data la natura dell'edizione, i cui fini appaiono rigorosamente limitati allo studio della tradizione manoscritta, mancano tranne nei casi in cui ciò sia necessario per giustificare la lezione prescelta, note di carattere metrico storico e linguistico così come aveva già fatto ad esempio il Barbi per l'edizione critica della *Vita Nuova*. Mancano altresì quasi completamente, ma l'omissione non mi pare questa volta giustificata, accenni alle lezioni adottate dagli editori precedenti, accenni che avrebbero se non altro permesso al lettore di rendersi conto immediatamente del progresso compiuto.

Prima di passare all'analisi del testo proposto, si impone infine un'altra osservazione preliminare. All'inizio delle singole discussioni critiche sono elencati tutti i testi a penna ed a stampa citati nelle prime pagine dell'Introduzione che conservano il componimento in questione. Ora alcuni di questi testi sono *descripti* ed a mio parere avrebbero potuto essere studiati nell'Introduzione (1) e quindi esclusi

(1) A pag. 39, n. 2, per esempio rimanda le prove della discendenza di Ma da Lb alle singole discussioni critiche, sovvertendo in tal modo la tradizione di concludere lo studio dei *descripti* nell'Introduzione generale e di non ritornarvi negli apparati se non in caso di stretta necessità.

dalle singole discussioni critiche con notevole beneficio del lettore e vantaggio per l'economia generale del lavoro. L'utilità poi di altri testi, soprattutto nei piani bassi di Ar, è in molti casi quanto mai dubbia, in particolar modo là dove le ricorrezioni con Ca Lb (*lectiones singulares*) ed E hanno completamente obliterato la lezione originaria di α. Con questo non si vuol negare l'importanza che ai fini testuali può avere una *recensio* così minuta e puntuale come quella compiuta dal Favati; una volta però determinato il valore dei singoli testi, credo si possa e si debba graduarne le citazioni a seconda del loro peso reale in seno alla tradizione. Lodiamo quindi incondizionatamente il Favati per non aver più tenuto conto nelle singole discussioni critiche delle liste di varianti registrate in ap. Cb, Gs ed ap. 1602; allo stesso titolo però avrebbe potuto disfarsi, andrà qui osservato, anche di Giunt Cb etc., che per molti componimenti risalgono alla medesima fonte mescidata dei primi.

Ed ecco un elenco dei ritocchi e delle correzioni più importanti apportate dal Favati al testo dei suoi predecessori ed alcune nostre osservazioni su tale argomento.

III. Lo stemma a tre rami proposto dal Favati non è dei più convincenti, soprattutto per la presenza di Li fra gli ascendenti di K e la posizione a parte assegnata ad A e Cap[1] che invece fanno molto probabilmente gruppo assieme agli altri prodotti di K, come s'è visto, anche in questo caso. La situazione, bisogna riconoscerlo, è disperata, come daltronde già osservato dal De Robertis, 1954, pagg. 73-74, per la mancanza di errori su cui si possa fare sicuro affidamento nei piani alti dello stemma. La maggiore difficoltà è rappresentata dal v. 9, dove Li sembra collegarsi nei piani bassi con Ms (*gran*) ed E (om. *ciò. piagenza*). Dato però che al v. 12 la lezione *tanto più*, indicata dal Favati, pag. 133, come caratteristica del gruppo E Li Ms, si ritrova in A, mentre Li serba in effetti (come Cap[1]) la lezione adottata nel testo *tant(o) à*, non è escluso che, come già per altre composizioni, Ms faccia gruppo con E A Cap[1] (errore comune, 12. *tanto più*, corretto poi da Cap[1]), che nel capostipite di E A Cap[1] sia caduto al v. 9 *gran*, supplito poi in quello di Cap[1] A (cfr. Cap[1] in XXVII, XXX e, per quello che si è detto a pag. 348, n. 1, XIII) col *ciò* di un ms. della tradizione X e che infine la lezione genuina al v. 9 sia ancora quella dei *vetustiores*, Li etc. Necessari comunque gli interventi al v. 1, *saccente* invece di *piagente*, conservato dal solo Li (Er Riv e Di Ben leggono infatti *piagente*) ed al v. 12, *e tant'à più* invece di *e tanto è più* (Ar Er Riv Di Ben). Non del tutto indispensabile invece l'introduzione della congiunzione *e* fra *oro* ed *argento* al v. 8 (la congiunzione manca infatti in Ca Li e Bart[1]) e poco convincente per le ragioni che si son dette la sostituzione di 9. *ciò passa la beltate e la valenza* alla lezione di Li Ms, *passa la gran beltate*

e la piagenza. Interessante infine il ricupero *ben om tarda* al v. 14, indubbiamente *difficilior* di *ben non tarda.*

IV. Di questo sonetto il Favati dà le due recensioni di K, che rappresenterebbe la prima redazione (preferita dal Riv e dal Di Ben), e di X, le cui varianti nei confronti della prima sarebbero tutte d'autore (preferita dall'Ar e dall'Er). Quello delle varianti redazionali è un problema delicatissimo, che attende ancora per quel che riguarda i canzonieri stilnovisti conferme più sicure (1).

VI. Aggiungere Bt alla lista dei testi a penna.

VII. Al v. 2 ristabilisce la lezione dei codici *che l'ave* alla vulgata *ch'ell'ave.*

VIII. Al v. 10 sostituisce al *ched el* del Di Ben, che è lezione di A E, il *como* (Riv legge *c'omo*) di Va Uba[1] e Cap[1] in base, come mi par di comprendere, al criterio della maggioranza; qui però Va-Uba[1] e Cap[1] risalgono molto probabilmente, come s'è visto, ad una unica fonte, che è poi quanto mi pare si debba desumere dalla tesi del Favati, pag. 150, secondo cui le varianti di A E « potrebbero essere d'autore ».

IX. Il testo è più corretto di quello dell'Ar (cfr. v. 21, *quella* al posto di *quello* di Ca, mantenuto anche dal Di Ben) e più « regolare » di quello del Riv e del Di Ben, che introducono qua e là nel testo lezioni dei piani bassi della famiglia concorrente di X; cfr. v. 22. *ch'è in lei dimostro* contro il *ch'io le mostro* di Riv e Di Ben, 33. *Amor* invece di *Ch'Amor* del Riv, 49-50. *che per... eran* contro *per lo... ch'eran* del Riv. etc.

XI. Buono il ricupero, con l'ausilio di Mt, di *traggi(a)* al v. 3 invece di *traggo* (di Ar Er Riv) e *tragge* (del Di Ben); indifferente invece quello al v. 6, *che tanto à* al posto di *ch'à tanta* di X (correggere quindi a pag. 165, riga 14, « Ca e aff.: *che tanta guerra* » in *cha tanta guerra.* Cfr. apparato a pag. 164), accolto nel testo della vulgata dall'Ar in poi.

XII. Non strettamente necessaria la congiunzione *E* all'inizio del v. 5. Poco chiara altresì la *varia lectio* del v. 12; a pag. 107 infatti, afferma che la lezione *che gram,* invece di *chi gran,* unirebbe A ed E, a pag. 169 invece che la stessa lezione *che gran* caratterizzerebbe la famiglia X, dall'apparato infine risulta che la lezione *che gran* si trova solo nei prodotti di X ed in E.

XIII. Necessaria la correzione fatta dal Favati al v. 1 di *al core* (Ar Er Di Ben; Riv legge invece *'l core*) in *il core.* Le due varianti

---

(1) Cfr. su questo problema G. Favati, *Filologia romanza,* 1955, II, n. 5, pagg. 102-103, 1957, IV, n. 2, pagg. 176-190, e G. Folena, *La rassegna della letteratura italiana,* 1957, pagg. 269-271.

che caratterizzano il gruppo A E Ms, secondo il Favati, pag. 172, come già per D. De Robertis, 1954, pag. 66, potrebbero essere d'autore; in questo caso però bisognerebbe postulare una fonte comune per Cap[1] ed X, a meno evidentemente che non si abbia qui, come già per la III, un prestito in Cap[1] da un prodotto di X.

XV. La divisione di *diletti* (v. 5) della vulgata in *dilett'i* migliora sensibilmente il testo.

XVI. Al v. 5 la lezione *E tutto mi* (+ 1) è un errore di Ca; la lezione esatta è quella di α e di Bt, *Tutto mi*, introdotta dal Favati al posto della lezione congetturale del Di Ben *E tutto struggo*.

XX. Necessaria l'espunzione, come daltronde già fatto dal Riv, di *e* all'inizio del v. 7, aggiunta ad *a la* da Ar Er e Di Ben. Dal *due ferute* (v. 11), che pareva esser divenuta correzione pacifica dall'Er in poi, si ritorna infine alla lezione dei codici, già accettata dall'Ar, *tre ferute*.

XXII. Adotta la recensione K, correggendola al v. 4, *in* > *e'n* per mezzo di X (Di Ben invece mantiene la correzione, secondo il Favati, congetturale di Ba E, *che in*) e liquidando quindi il *volean* del v. 13 rimasto nella vulgata, nonostante appartenga alla tradizione concorrente, in favore del *credean* di K.

XXIII. Che la lezione, 7. *medesimo faria* di A Uba[1] Va, passata poi nella vulgata, sia erronea, non mi pare completamente dimostrato. Comunque sia, dato che le testimonianze sono tre, E dirime in questo caso la questione in favore del *medesmo ne faria*, accolto dal Favati nel suo testo. Non riesco poi a capire perché qui al v. 13 preferisca *che ogni* con dialefe (invece di *ched ogni* del Di Ben) ed in XIX, 22. *ch*[*ed*] *entra* (Di Ben legge invece *che entra*).

XXVII. Il testo della celebre canzone non differisce che in pochi luoghi da quello proposto dal Casella, 1944, pagg. 126-130. A parte infatti alcune varianti di secondaria importanza (cfr. ad esempio 26. *perpetual* invece di *perpetuale*, 42. *simel* invece di *simil*, etc.) leggiamo solo al v. 24 *possanza* (= « potere », cfr. *art. cit.*, 1955, pag. 73) invece di *pesanza*, 46 *riso in pianto* invece di *riso e pianto*, 53 *nol* (come già l'Er il Riv ed il Di Ben) invece di *lo*, 56 *cert'à mente* (che è lezione proposta dal Di Ben) invece di *certamente* e 64 *bianco*, come gli altri editori, invece di *'l bianco*, che è congettura del Casella.

Mentre si rimanda per la discussione di alcuni di questi luoghi e soprattutto di 24. *possanza* allo studio del Casella, 1944, ed agli articoli del Favati, 1948, 1952 etc., del Nardi in *Rassegna di Filosofia*, III, 1954, pagg. 47 e sgg., con risposta del Favati, 1955, ed allo studio del De Robertis, 1954, andrà qui invece rilevato come lo stemma a tre rami proposto dal Favati corrisponda grosso modo a quello del Rivalta (prima versione, pag. 55), salvo modificazioni di dettaglio riguardanti il gruppo Rl-Mc-Lm — non apografi ma

paralleli di Ca, secondo il Favati —, i derivati di Ald — apografi di Cap[1] secondo il Rivalta ed indipendenti invece secondo il Favati —, M'e — che passa dal gruppo Mart ed affini al gruppo α —, i prodotti di Pan (Panciatichiano 24 della Nazionale di Firenze) — trasportati dai piani bassi del gruppo Mart ed affini a quelli alti della seconda famiglia (indicata dal Favati con la sigla Y) — ed il gruppo dei codici garbiani — messi in parallelo con i prodotti di Pan dal Riv e posti in una sezione a parte dal Favati come frutto di mescidazioni fra le recensioni Pan Z e Ca. Il Casella invece aveva preferito il sistema a due rami, già previsto dal Rivalta stesso, cfr. pag. 57, in cui la terza famiglia (indicata con la sigla K dal Favati) fa gruppo con la prima (corrispondente a quella indicata dal Favati con la sigla X), contro la seconda, cfr. stemma, 1944, pag. 102. Secondo il Casella inoltre tutti i codici appartenenti al primo ramo, che indica con la sigla X, sarebbero copia, α ed Rl, Mc etc., di Ca, e Ver (= Ald) Vc M'a M'b Lk Mq ed in parte Mh Mg, di Cap[1]. Come si vede, si va da una estrema semplificazione del problema (Casella) ad una larghissima rivalutazione di tutti i codici la cui apografia non sia immediatamente dimostrabile (Favati), che è daltronde la caratteristica particolare e la tendenza che informa questa edizione.

XXVIII. Al v. 4 il Favati preferisce la lezione congetturale già dell'Ar *spiritel[lo]* a quella di Giunt Lm Mc Mv, accolta dal Riv e dal Di Ben, *spiritel si*; al v. 9 preferisce il *Poi* con dieresi di quasi tutta la tradizione manoscritta all'*E poi* di Giunt Lm, introdotta nel testo dall'Er e dal Di Ben.

XXIX. Notevoli i due ricuperi al v. 3, *è tant'e dritta* (invece di *tant'è diritta* della vulgata) e soprattutto al v. 5, *che fatt'à* (cfr. α Bt, *che fatto ha*, e sia pur con inversione dei termini, Ms, *chaffatta*) invece di *ch'è fatta* della vulgata.

XXX. Regolarizza il testo del Di Ben al v. 33 dove sostituisce a *la quale Amor* (testimoniato dai soli Mart Rb) *Amor la qual* di tutti gli altri manoscritti. Non capisco però in qual modo, cfr. pag. 249, *quanto* (v. 6) possa rendere ipermetro il verso; si aggiunga comunque nell'apparato al v. 6 Bt fra i testi che leggono *quanto queta*.

XXXI. Lascia lacunoso il v. 6, come era probabilmente nell'archetipo, *che me* [...] *ardo* (ingegnosa la correzione proposta dal Di Ben, *che me ne ardo*; potrebbe infatti trattarsi di un fenomeno di aplografia. Er e Riv preferiscono invece la lezione, congetturale, di α, *là ond'io ardo*); ristabilisce la lezione dell'archetipo al v. 9, *quando mi giunge*, cui l'Er il Riv ed il Di Ben avevano preferito quella di α, *che quando giunge* — si sostituisca però una virgola ai due punti dopo *valore* del verso precedente, dato che qui non si tratta

di proposizione indipendente ma sicuramente di consecutiva costruita paratatticamente secondo l'uso della sintassi arcaica, cfr. Meyer-Lübke, *Rom. Syn.*, § 535 sgg. ed in particolar modo § 538 —; ottimo infine l'emendamento al v. 27 *angoscia[to]* invece di *angoscioso* del Di Ben (Ar Er e Riv preferiscono invece la lezione congetturale di α, *la mia angoscia*).

XXXII. Al v. 29 accoglie il supplemento, come già l'Er ed il Riv, suggerito da α, *mia*, che presenta nella forma *me'*, « in modo che si può spiegare come possa essere caduto in Ca... », cfr. pag. 260; si tratterebbe cioè di una aplografia, *che ne' me' forti*, per cui non vedo per qual ragione abbia ritenuto di lasciar cadere l'altro emendamento, già proposto dal Di Ben, al v. 6 di XXXI (si veda qui sopra).

XXXV. Ritorna alla lezione, 44. *starle davanti*, del Riv contro *davanti starle* dell'Ar Er e Di Ben.

XXXVI. Ritocca il testo di X con Cap[1] anche al v. 3, *apparve a me* invece del *m'apparve* della vulgata, per quanto si tratti qui di lezione adiafora.

XXXVII(b). Il sonetto responsivo di quello dantesco *A ciascun'alma* si presenta qui essenzialmente nella recensione di A Ms (cfr. vv. 10, 12 e 13), mentre il Barbi aveva preferita quella di X; non si può dire però che la lezione 10. *alla morte cadea* invece di *la morte chedea* (cfr. commento del Maggini, *Rime della « Vita Nuova » e della giovinezza*, Firenze, 1956, pag. 17) risolva tutti i problemi di questo luogo.

XXXIX. Nuove varianti nei confronti dell'edizione nazionale del 1921. Al v. 4 *s'elli'l* invece di *s'e'lo* (ma sono lezioni adiafore), *mostra vinto* invece di *mostr'avvinto* (la correzione del Barbi mi pare necessaria) e v. 10, dove per evitare la rima imperfetta di *vile* con *sire* (imperfetta però sino a che punto, data la frequenza degli scambi fra *l* ed *r*, sia pur nella maggioranza dei casi complicate, cfr. ad esempio Dante, *Lo doloroso amor*, v. 26, etc.?) adotta la recensione isolata, frutto di una congettura di M'a, *uomo non può che sia vile servire*, invece di *non vi può servir omo che sia vile*.

XL. Sceglie la « *difficilior* grafia » di Va al v. 10, *l'adomandai* (invece di *lo domandai* degli altri testi, adottato dal Barbi) ed esclude la lezione *assalì in* del solo Va, accolta ancora dal Barbi (v. 2), cui sostituisce quella degli altri testi, *assalì*.

XLI. Sostituisce alla recensione Ms A Giunt etc., preferita dal Barbi, cfr. vv. 3 e 11, quella di X ed alla *lectio singularis*, 13. *che t'incaccia*, di Ms, adottata dal Barbi, quella di tutti gli altri testi, *che ti caccia*.

XLII. Interessante la restaurazione congetturale del v. 3, indubbiamente superiore a quella del Di Ben (1939) e dell'Er, *or come già*,

[*'n*] *men* [*che non*] *dico, presto*, invece di rispettivamente, *or come gìo* [*che*], *men* [*che*] *dico, presto* e *or com'è già*, [*che*], *men* [*che*] *dico, presto*. Al v. 7 adotta la lezione di α, *vil razzo*, già introdotta nel testo dall'Er e dal Di Ben (1925). Al v. 12 adotta la correzione del Di Ben (1925), *ritta*, invece di *rotta*. Opportuna infine la correzione *e d'allegrezza è pianto* invece di *e pianto*, che non dà senso, della vulgata (*o d'allegrezza pianto* dell'Er e del Di Ben, 1925, è congettura priva di basi).

XLIII(a). Ristabilisce il più fedelmente possibile il testo di Ca (unico) sulle tracce dell'Er, operazione questa strettamente necessaria dopo lo scempio fattone dal Riv e dal Di Ben, 1939.

XLIII(b). Toglierei i due punti dopo *altrieri*, v. 1.

XLIV(a). Ho l'impressione che non siano state fatte ancora esattamente le parti dei due interlocutori del sonetto.

XLIV(b). Non strettamente necessario il cambiamento di v. 2. *sua* (*chiarezz'* in [*e*] (*chiarezz'*; necessario invece restituire il *lume* (o *lome*, ma di questo più avanti) all'« o' me » del Di Ben (v. 10).

XLVI(a). Preferisce al restauro congetturale di α, *e scalza* (v. 6), passato poi nella vulgata, la lezione altrettanto congetturale [*di*] *scalza*. Ristabilisce in base ad α ed a Mb, *et* (v. 8), invece di *er'* della vulgata. Si corregga infine al v. 20 *abbracciar* in *abbracciare*.

XLVI(b). Giustificati dalla tradizione manoscritta gli interventi al v. 4, *contar, se pò* invece di *se vol contar* ed al v. 10, *pasturav'agnelli* invece di *pasturan gli agnelli*. Al v. 8 infine tutti i testi leggono *tamerella*, salvo Ca dove la *t* iniziale è sormontata, ci informa il Favati, da una *c* di altra mano. Ora, siccome neppure così la lezione dà senso, non resta a suo parere che lasciare il verso tal quale come si presenta nella tradizione manoscritta. Il luogo però, diremo subito, non è così disperato come appare al Favati. La frequenza degli scambi fra la *t* e la *c* e la facilità con cui gli antichi amanuensi trasportavano omettevano e aggiungevano i *tituli* sulle vocali ci insegnano infatti che il verso va quasi sicuramente letto *agiata'n camerella*, vale a dire « allogata nell'alcova » (con un gioco di parole di dubbio gusto, com'è d'altronde tutto il componimento).

Quanto alla corrispondenza con Guido Orlandi andranno rilevate alcune modificazioni della vulgata in:

XLVIII(b). La lezione dei vv. 2 e 5 si presenta in veste integralmente latina ed al v. 9 la *e* supplita dall'Er e dal Di Ben è sostituita da un *ché*.

XLIX(b). Eccellente il recupero ai vv. 8-9, *perch'io la Donna nostra Di su ne prego* invece di *perch'i'ò la donna nostra. Jesu ne prego* etc.

XLIX-bis. Il testo si presenta notevolmente modificato nei confronti di quello dell'Er e Riv. Al v. 1 preferisce la *o* di Mc alla *e* di Ca Bart^3; al v. 2 ritorna alla lezione dei codici, *proprio? e dove* [...] *dimora?* (che però ci sia qui una lacuna non è provato a sufficienza) invece della lezione congetturale di Er e Riv, *proprio loco ov'e' dimora?* Al v. 7 corregge opportunamente *nutrica* in *nutre*, al v. 8 sostituisce al *di cui* del solo Bart^3 l'*a cu'* degli altri testi, al v. 9 preferisce la lezione di Mc (con gli opportuni adattamenti) *e*[*d*] *à egli figura* a quella di Bart^3, *amor ae figura*, adottata dal Riv, in corrispondenza della quale l'Ar e l'Er avevano introdotto quella lacunosa di Ca, *ae figura*. Al v. 10 sostituisce opportunamente la lezione di Mc, *somiglianza*, a quella di Ca, *somiglia* (Ar) e di Bart^3, *pur somiglia* (Er Riv). Al v. 11 ritorna alla lezione di Ca *od è* (Ar), mentre l'Er ed il Riv avevano preferito quella di Bart^3, *o vero è*. Al v. 12 preferisce la lezione di Mc, *die*, a quella di Ca Bart^3, *de*(*e*), adottata dagli editori precedenti, ed al v. 13 infine ritorna alla lezione di Ca *io* (con dieresi), mentre l'Er ed il Riv avevano preferito introdurre in base a Bart^3 una *ne*.

XLIX-ter. È qui pubblicato sotto forma di rispetto (cfr. la rubrica di Va), mentre gli editori precedenti avevano segnato la mancanza di due versi dopo il v. 6, presentandolo come un sonetto. Il componimento non è tutto sommato così oscuro, tranne evidentemente per il *sompe* (?) del v. 5, come appare al Favati. Il senso è pressapoco il seguente: « Il filo, la corda, di un arco si rompe quando è sottile, quando invece è troppo grossa arresta la balestra al manico (non permette quindi di lanciare la freccia); e se non volgi la vista, o la mira, al vero, ciò nasce, o dipende, forse da te, per quanto (necessaria la restituzione di *checché* invece dell'incredibile *che se* dell'Er e del Riv) tu faccia pompa, tu ti vanti (e non « checché tu faccia per ricaricarla », come mostra di credere il Favati, pagg. 327-28; naturalmente *ripompe* andrà corretto in *tu pompe* col solito scambio fra *t* ed *r* ed in più la sostituzione di una *i* alla *u*, come ad esempio in Ca, IX, 47. *ti guidi* invece di *tu guidi*). E chi non pone ben diritto « lo sompe » (?), barcolla spesso, etc. ». Ottima l'interpunzione al v. 10; poco chiara invece rimane l'espressione *E non li parla!* (necessario forse un intervento all'altezza di *li*); mi domando infine se non si possa leggere, sempre al medesimo verso, *se ma* invece di *sema*.

L(a). Preferisce colmare la lacuna del v. 2 con una *e* all'inizio del verso, *e perder*, invece di restaurare, come gli editori precedenti, la forma integra, *perdere*.

LI. Sostituisce al v. 5 la lezione di Cap^1 e Mi (Magliabechiano VII, 1041), *Or*, a quella di X, *E*, adottata dagli editori precedenti. Normalizza il v. 10, di cui l'Ar l'Er il Riv ed il Di Ben avevano preferito le recensioni di minoranza, i primi due di Ca e gli altri di Mi,

vale a dire *né saresti angoscioso sì* invece di rispettivamente *e non saresti sì angoscioso* e *né sì saresti angoscioso*.

Da queste brevi annotazioni appare evidente l'indubbio progresso compiuto dal Favati nei confronti degli editori precedenti e la sostanziale differenza fra la sua, che è la prima edizione veramente critica delle rime del Cavalcanti, e quelle dei suoi predecessori, tutte, tranne quella, peraltro semidiplomatica, dell'Arnone (in cui dei 54 componimenti del Cavalcanti 45 sono dati secondo la recensione di Ca e 9 secondo quella di Va), variamente compromesse dall'abitudine invalsa dall'Er in poi di introdurre correzioni e ritocchi al testo dell'Arnone in base ai dati forniti da questo o da quel ms. senza alcuna norma precisa, preferibilmente da quelli che venivano a mano a mano portati alla luce per la prima volta. In simili condizioni era naturale che il testo del Cavalcanti venisse via via adulterandosi, per cui dobbiamo essere grati al Favati d'aver posto un termine a tale corsa rovinosa verso la confusione totale delle recensioni rappresentate nella tradizione manoscritta cavalcantiana.

Nello stesso tempo l'Introduzione e le singole discussioni critiche forniscono ormai una guida sicura sul valore da attribuirsi alle varie testimonianze e, sebbene l'affollarsi dei dati in esse presi in esame non agevoli in molti casi la lettura, rappresentano un notevolissimo sforzo sulla via della semplificazione e della chiarificazione dei problemi connessi alla tradizione manoscritta del Cavalcanti e collateralmente degli altri stilnovisti. Lodevolissima infine la precisione con cui v'è registrata la *varia lectio* e la cura minuziosa posta nel reperire tutti i dati necessari a ricostruire le vicende della trasmissione manoscritta soprattutto nei piani bassi. Operazione quest'ultima la cui utilità va commisurata non tanto in relazione ai vantaggi immediati — tutto sommato scarsissimi — che presenta in sede di *restitutio*, quanto soprattutto alle illazioni ed ai suggerimenti che ne potranno derivare gli editori futuri degli altri poeti compresi in quelle raccolte.

Segue in appendice il testo delle rime la glossa latina di Dino del Garbo alla canzone *Donna me prega*, preceduta da uno studio sui suoi rapporti con la volgarizzazione trecentesca di Jacopo Mangiatroia; studio da cui risulta che « il testo di cui si servì il Mangiatroia per la sua traduzione è una copia (diretta o indiretta) di Ce », cfr. pag. 355, dell'unico ms. cioè che ce ne abbia trasmesso il testo latino e che quindi il Favati riproduce fedelmente con lievi emendamenti in edizione peraltro migliorata nei confronti della sua prima stampa.

Dovremo infine lodare il Favati per aver incluso fra gli indici un repertorio di concordanze cavalcantiane, in cui sono registrate tutte le voci (non ho però trovato, *archile* L(a), 6 e *santalena* XLV, 1) delle poesie sicuramente attribuibili a Guido Cavalcanti e la cui utilità ai fini di un futuro glossario, tuttora mancante, della lingua

dei primi poeti non ha certamente bisogno di particolari illustrazioni.

Fra gli indici troviamo anche quello dei nomi propri, cui si dovrebbe aggiungere per le rime non cavalcantiane, pag. 405, n. 1, s. v. « Guido (Cavalcanti) », *A quella amorosetta*, 5, e le due voci « Pisa », *Guido quel Gianni*, v. 3 e « Gualtieri », *Guido quel Gianni*, 8. Seguono infine l'indice alfabetico delle rime cavalcantiane (l'avrei però fatto seguire da una tavola di raffronto col contenuto delle edizioni precedenti) e delle altre attribuite al Cavalcanti, l'indice analitico dell'Introduzione, anch'esso utilissimo, simile a quello del Barbi in *Studi* etc., 1915, pagg. 533 e sgg. s. v. « Codici », ed in ultimo una vastissima bibliografia, in cui però avrebbe potuto includere fra gli studi di carattere generale i repertori di Fr. Zambrini e di Sal. Morpurgo e fra quelli dedicati specificamente al Cavalcanti le recensioni ad esempio fatte all'edizione dell'Arnone da Tommaso Casini (?) in *Fanfulla della Domenica*, III, n. 20, 17 luglio 1881, e dal Morpurgo nel *Giornale di filologia romanza*, luglio 1880, pagg. 111-115.

Prima di concludere vorremmo aggiungere due parole sulla questione delle rime cosiddette « imperfette ». A tale proposito, diremo subito, avremmo preferito veder accolti, come già dal Sapegno ad esempio nella sua edizione della *Commedia*, i suggerimenti del Contini (cfr. *Per l'edizione critica di Jacopone*, estratto da *La rassegna della letteratura italiana*, anno 57°, serie VII, n. 3, luglio-settembre 1953, pagg. 9-10) quanto alle corrispondenze, cosiddette « siciliane », di *é* con *i* e di *ó* con *u*.

Senza ritornare ora su tale argomento, peraltro ben noto anche al Favati, cfr. ad esempio il suo articolo del 1953, osserveremo che nulla vieta di mantenere il *vedete* (VI, 1) in rima con *sbigottite* (v. 4), *ferite* (v. 5) e *partite* (v. 8), che, ci informa il Favati, pag. 144, doveva già trovarsi nell'archetipo della tradizione manoscritta di questo sonetto. Lo stesso dicasi di *noi* (XVIII, 13, invece di *nui*) in rima con *costui* (v. 9), come si legge in Cap[1] e Va, mentre il *nui* di Bart[1] ed Uba[5], *recentiores* almeno nei confronti di Cap[1], accolto dal Favati, « per restaurare la rima perfetta » (perfetta, andrà osservato, solo però in rapporto alla tradizione umanistica ed attuale e non a quella arcaica) sarà in questo caso dei loro compilatori cinquecenteschi (rispettivamente il Bartolini ed il Giganti); *noi* ancora (o *voi*; XXI, 5) in rima con *colui* (v. 1) e *altrui* (v. 8; per *sui*, v. 4, si veda più avanti), come legge la grande maggioranza dei mss., e (XXX, 4) in rima con *fui* (v. 12) etc., come anche *voi* (v. 52, invece di *vui*), che si ritrovano daltronde nei « codici più importanti », cfr. pag. 250, ed a cui il Favati ha preferito sia pur contro la loro testimonianza le corrispondenti « rime guittoniane »; *voi* nuovamente (XXXV, 34, invece di *vui*) in rima con *colui* (v. 35), come leggono

tutti i mss. tranne a quanto risulta dalla discussione critica e dalla lista delle *lectiones singulares* Cd ed alcuni testi dei piani bassi di β; ed infine *presa* (XL, 12, invece di *prisa*) in rima con *guisa* (v. 11), in cui concordano tutti i testi tranne Mr. Più incerta la situazione quanto al *compriso* in rima con *viso* di XXVII (vv. 63 e 64), dato che secondo almeno la relativa discussione critica e lista delle *lectiones singulares* la voce corrispondente *compreso* si ritroverebbe solo in pochi testi come Ba G (codice Ginori-Conti) Mart Ln, ed al *priso* (XXXII, 7) in rima con *conquiso* (v. 10), che si ritrova in Ca contro il *preso* di α. Tanto nel primo caso però per analogia con XL, 12 (l'abitudine a livellare le rime è quattrocentesca, ma l'avvio ne è già dato dai codici *vetustiores*), che nel secondo, dove in fin dei conti le due testimonianze di Ca e di α, ci informa il Favati, si equivalgono, si sarebbe potuta mantenere tranquillamente la forma corrispondente relegata in apparato.

Non diverse le conclusioni cui si può giungere per le corrispondenze di *ó* con *u*, qui risolte, come vuole la tradizione delle rime cavalcantiane, in senso aretino o bolognese. Si tratta del famoso *lome* (XXVII, 17) in rima con *cōme* (v. 16) e con *nōme* (v. 19), assieme a *costome* (v. 20), ed ancora *lome* (XLIV(b), v. 10), *fiome* (v. 12), *costome* (v. 14), come a parere del Favati, cfr. pag. 301, richiesto dalle rime *come* (XLIV(a), v. 10) *nome* (v. 12) e *some* (v. 14) del suo corrispondente Bernardo da Bologna. Nel primo caso però le testimonianze a favore delle corrispondenti forme *lume* e *costume* sono schiaccianti (il Favati stesso, *art. cit.*, 1953, pag. 472, si incarica di informarci che *lome* e *costome* si trovano solo in M'a Mk Lh, vale a dire Laurenziano pl. 90, sup. 135, Ml e nei prodotti di β) e nel secondo, comprendente anche *fiume*, addirittura totalitarie, talché non ci sentiremmo di sottoscrivere l'affermazione del Favati, che cioè queste ultime sarebbero frutto di manipolazioni da parte del redattore toscano dell'archetipo cui fa capo la tradizione manoscritta del sonetto, cfr. pag. 301.

Resta il caso di alcune concordanze, cosiddette « umbre » (o umbro-aretine) di *ò* con *u* intruse nella serie *ó-u*, che avevano già attirata l'attenzione del Bembo nel noto passaggio delle *Prose*: « è oltre a ciò da sapere, che gli antichi poeti posero la detta particella *Poi* e la seconda voce del verbo *Posso*, in una medesima rima con tutte queste voci *Cui*, *Lui*, *Costui*, *Colui*, *Altrui*, *Fui*: sì come si legge nelle canzoni di Guido Cavalcanti... » (ed. Marti, pag. 173). Si tratta del sonetto XXI, dove *sui*, come legge il Favati, (v. 4) rima con *colui*, *nui* (o *noi*), *altrui* (ma quasi tutti i testi portano *suoi* o *soi*) e della canzone XXX, dove *sui* (v. 36) e *pui* (v. 28), come ancora legge il Favati, rimano con *nui* (o *noi*, v. 1), *fui* (v. 12), *costui* (v. 20), *lui* (v. 44) e *vui* (o *voi*, v. 52) — ma i codici più importanti leggono rispettivamente *suoi* e *puoi*. Anche per queste rime però, sebbene non sia esclusa la possibilità di simili riduzioni *uo* > *u* nel fioren-

tino antico (1), sarà opportuno attenerci strettamente alla testimonianza della tradizione manoscritta, sia essa per la vocale semplice o dittongata; testimonianza, aggiungeremo, confortata in questo caso dall'osservazione del Bembo, che, come osserva giustamente il Marti, cfr. pag. 174, n. 1, « coincide col parere di coloro che reputano regolare quel tipo di rima per gli antichi toscani », e dall'analogia, una volta ammessa la ritrazione dell'accento sulla prima parte del dittongo (ad esempio *suoi* > *sùoi* etc.) (2) con altre rime del tipo di quelle che si incontrano in XXVII, cfr. *aude* (v. 65) e *fraude* (v. 69) in rima con *cade* (v. 64) e *rade* (v. 68) (3). Vero è che qui il dittongo è primario mentre negli altri casi è secondario; comunque sia, resta il fatto che voler applicare il concetto di rima « perfetta » alla nostra lirica arcaica significa quanto meno impigliarsi in contraddizioni insanabili, soprattutto là dove non sia possibile una « normalizzazione » delle forme anomale senza ricorrere a crudeli amputazioni o stravolgimenti del loro tessuto fonetico.

D'Arco Silvio Avalle.

---

(1) Cfr. E. Parodi in *Bullettino della Società Dantesca Italiana*, N. S., III, 1895-6, pag. 98 (e relativa bibliografia), *riv. cit.*, XX, 1912-3, pag. 132, (ristampati in E. G. Parodi, *Lingua e Letteratura*, Venezia, 1957, rispettivamente II, pag. 225, e I, pagg. 175-6) ed ancora ultimamente A. Castellani, *Nuovi testi fiorentini*, Firenze, 1952, I, pag. 45, n. 5, e *Testi Sangimignanesi*, Firenze, 1956, pagg. 13-4.

(2) Casi di assonanze o rime fra una vocale semplice ed il primo elemento di dittonghi normalmente ascendenti (*uò*, *iè*) si ritrovano anche in franc. ant. (cfr. G. Lote, *Hist. du vers français*, vol. II, 1951, pagg. 103-6) e stanno forse ad indicare che i loro corrispondenti esiti discendenti (*ùo*, *iè*) erano in origine più diffusi di quanto non pensi Menéndez Pidal, *Orígenes del español*[4], 1956, pagg. 110-113.

(3) Si veda su questo argomento Casella, *art. cit.*, 1944, pagg. 125-6.

« UCCELLETTI CIPRIANI »

(*Decameron*, giorn. VIII, nov. X).

Nella novella X dell'ottava giornata del *Decameron* il Boccaccio, descrivendo la camera da letto in cui Madonna Iancofiore fa entrare il giovane mercante fiorentino Salabaetto, accumula un elenco di voluttuosi particolari descrittivi, di preziose decorazioni, con la duplice funzione, da un lato, di sottolineare le ambigue seduzioni della meretrice siciliana, in modo da preparare il terreno allo svolgersi dell'inganno che essa sta tendendo, dall'altro di rendere più rapida e credibile la resa del giovane di fronte al mentito racconto e alle richieste della donna: « Poi, nella camera entratisene, sentì quivi maraviglioso odore di legno aloè e d'uccelletti cipriani, vide il letto ricchissimo, e molte belle robe su per le stanghe. Le quali cose tutte insieme, e ciascuna per sè, gli fecero stimare costei dovere essere una grande e ricca donna ».

Il passo non presenta particolari problemi interpretativi, se non fosse per gli « uccelletti cipriani »: sui quali, però, tutti i più recenti editori del *Decameron* si trovano sostanzialmente d'accordo, nel considerarli come speciali congegni meccanici usati per adornare i letti, e capaci di emettere suoni imitanti il canto degli uccelli; e per accordare la loro interpretazione con la sintassi del passo, ne mutano l'interpunzione, spostando la virgola in modo da unire strettamente gli « uccelletti cipriani » al letto: « ...sentì quivi maraviglioso odore di legno aloè, e d'uccelletti cipriani vide il letto ricchissimo... ».

Sugli « uccelletti cipriani » recentemente ha però richiamato l'attenzione Marjatta Wis nel corso di una sua assai ampia e scrupolosa ricerca intorno agli italianismi nella lingua tedesca dalla metà del secolo XIV alla fine del secolo XVI, pubblicata nei « Mémoires de la Société Néophilologique » di Helsinki (1955). La Wis annota, accanto a « Uccelletti cipriani, Osileti », « pasta odorifera da bruciare », testimoniando, nel tedesco, l'uso dell'italianismo con un esempio tratto dal Brunner (1470), nel *Jerusalemfahrt des Kanonikus Ulrich Brunner vom Hangstift in Würzburg*: « Item osileti VI untz fur XII groschen und sein liecht, die brent man und macht guten geruch »; e con la traduzione del *Decameron* a opera dell'Arigo (1472 o 1473),

che così rende il passo boccaccesco della novella X dell'ottava giornata: « In die karmern gingen, die von köstlichem geschmacke von aloe, ucelleti cipriani alle berochen waz ». Su questo fondamento la Wis commenta: « Brunner usa la forma veneziana della voce. Il traduttore del Boccaccio ha ben compreso il brano del testo originale italiano: non si tratta di uccelli meccanici che potevano cantare, come spiegano i commentatori moderni » (1).

Il termine « uccelletti cipriani » non figura nel *Vocabolario* della Crusca, e neppure nel Tommaseo-Bellini; manca anche al ricchissimo *Dizionario etimologico italiano* del Battisti-Alessi; è invece registrato dall'Alunno (*Le ricchezze della lingua volgare sopra il Boccaccio*, 1557), col solo esempio ricavato dal passo boccaccesco, senza una precisa definizione del significato, sebbene appaia chiaro che lo intende come un profumo, ponendolo sullo stesso piano del legno d'aloè, secondo l'interpunzione che abbiamo registrato all'inizio. Se l'uso del legno d'aloè come profumo, soprattutto per compiere suffumigi al fine di purificare l'atmosfera degli ambienti chiusi, è abbastanza ampiamente testimoniato, fin dal *Novellino*, gli « uccelletti cipriani » non presentano una sicura documentazione, nella letteratura italiana, oltre al passo del Boccaccio. E tuttavia molto significativa appare la ripresa che del termine compie il Bandello nella novella III della parte prima, nel corso della descrizione di una camera da letto che ricalca con singolare evidenza il modello boccaccesco, pur enormemente ampliandolo secondo un gusto per gli interni lussuosi, per le stoffe preziose, per le ricche materie, che è caratteristico del Bandello, e che, in questo caso, gli fa costruire sull'esile e misurato suggerimento descrittivo del *Decameron* un'opulenta raccolta, quasi un museo, di oggetti rari, di raffinatezze eccitanti e un po' morbose: « Dopo la fine del giocar de le braccia, aperse Pompeio uno degli usci de la camera e fece la donna in un'altra camera ricchissimamente apparata entrare, dentro a cui era un letto che sarebbe stato onorevole per ogni gran signore. V'erano quattro materazzi di bambagio, con le lenzuola sottilissime tutte trapunte di seta e d'oro. La coperta era di raso carmesino, tutta ricamata di fili d'oro, con le frangie d'ognintorno di seta carmesina, meschiata riccamente con fila d'oro. V'erano quattro origlieri lavorati meravigliosamente. Le cortine di tocca d'oro carmesine di preciose liste vergate, circondavano il ricco letto. La camera in luogo di razzi, era di velluto carmesino maestre-

(1) La Wis ha in seguito svolto le sue osservazioni intorno agli « uccelletti cipriani » nell'articolo *Uccelletti cipriani*, pubblicato in *Neuphilol. Mitteilungen*, LVIII, 1957, pagg. 6-13; di questo articolo è stata data notizia in *Lingua nostra*, vol. XVIII, fasc. 2, giugno 1957, pag. 62, dove è riportata la conclusione della Wis che gli « uccelletti cipriani », « non sono automi in forma di uccelli, ma pezzi di pasta profumata in forma di uccelli, i quali si solevano bruciare in bruciaprofumi simili a gabbiette ».

volmente ricamato tutta vestita, nel mezzo de la quale v'era una condecente tavola coperta d'un tapeto di seta, ed era alessandrino. Vi si vedevano poi otto forsieri fatti d'intaglio molto belli, posti intorno a la camera. V'erano anco quattro catedre di velluto carmesino, e alcuni quadri di maestro Lionardo Vinci il luogo mirabilmente adornavano. In questo mezzo aveva madonna Barbara fatto venire circa venticinque gentiluomini giovini de' primi de la città. Avvisato di questo Pompeio, che già aveva fatto corcar in quel letto la donna, e copertole il viso d'un velo ricchissimo e profumata la camera di legno aloè, d'augelletti cipriani, di temperati muschi e di altri odori, fece ritrar le cortine, comandando a la donna che non facesse movimento alcuno per cosa che ella udisse ».

La pagina del Bandello non offre possibilità di equivoci sul significato degli « augelletti cipriani », inseriti nella serie di profumi che comprende anche il legno aloè del Boccaccio, oltre ai muschi e agli « altri odori », aggiunti secondo il caratteristico processo di amplificazione a cui il Bandello sottopone il testo del suo modello: il quale, in questo caso, viene chiaramente illuminato nel suo esatto valore (del resto i due più recenti editori del Bandello annotano ad « augelletti cipriani » il preciso significato dell'espressione, il Flora commentando: « profumi di Cipro », Giambattista Salinari: « specie di profumi »). Ma sugli « uccelletti cipriani » siamo documentati anche da testi francesi, oltre che da quelli tedeschi riportati dalla Wis: Victor Gay, nel suo *Glossaire archéologique du moyen-âge et de la renaissance* (II, 169), annota: « Oiselets de chypre: c'étaient des petites ballottes de toute grandeurs, remplies de parfums exquis et que l'on joignoit ensemble avec de la gomme pour leur faire prendre la forme de certains petits oiseaux de la peau desquelles on les composait à fin de la faire crever à propos », citando esempi del 1401, 1405, 1420, 1424, 1459 (assai significativo: « Pour le paiement de plusieurs espèces d'eaues rozes odorantes, mesguées, vinaigre razart, que autres, comme aussi pour deux cens de petits oisellets de Chippre... pour mettre et odorer les chambres du chastel d'Amboise », Bibl. Nat., mss. franç. 6758), 1514 (« Ung petit coffre où s'est trouvé plusieurs sauteurs, comme oysellés de Chippre et autres sauteurs », Inv. de Charlotte d'Albret). E la traduzione francese del *Decameron*, compiuta da Antoine le Maçon, segretario di Margherita di Angoulême, regina di Navarra, nella prima metà del XVI secolo, reca l'esatta versione del passo boccaccesco, secondo il vero significato degli « uccelletti cipriani »: « Puis, quand ils furent entrez en la chambre, où il sentit une merveilleuse odeur, d'un bois d'aloës et d'oiselets de Cipre, il vit le lict très riche, et plusieurs beaux meubles sur les vancs ». E infine il Littré, nel suo *Dictionnaire de la langue française*, spiega: « Dans le moyen-âge, oiselets de Chypre, boules parfumées, faites en forme d'oiseaux, peut-être même recouvertes de plumages d'oiseaux, et qu'on crevait pour en repandre la poudre odorante »; e fedelmente il Larousse

ricalca tale definizione: « Oiselets de Chypre, nom donné, dans le moyen-âge, à des boules parfumées faites en forme d'oiseaux, et qui répandaient leur parfum quand on les crevait » (1).

Viene ora da chiedersi da dove i commentatori moderni del Boccaccio abbiano derivato l'interpretazione del passo del *Decameron* come allusivo di meravigliosi meccanismi a forma di uccello capaci di emettere suoni modulati in canto. Il punto di partenza per tale interpretazione appare essere il Fanfani, nelle sue note all'edizione del *Decameron*: la sua spiegazione degli « uccelletti cipriani » è infatti ripresa, senza sostanziali variazioni, da tutti i successivi commentatori. Scrive il Fanfani: « Era usanza allora di congegnare sulle colonne del letto alcuni piccoli strumenti in figura di uccelli, i quali, per via di certi ordigni, mandavano suoni modulati come il canto di veri uccelli. Nell'antico poema *Febusso e Breusso* è descritto minutamente uno di simili letti ». Dal testo del Fanfani il Branca deriva la sua nota esplicativa agli « uccelletti cipriani »: « Uccellini meccanici, che per via di congegni potevano mandare suoni simili al canto; se ne usava adornare i letti », a cui fa seguire il rinvio d'obbligo al cantare di *Febusso e Breusso*, dove sarebbero descritti con tutti i particolari. Anche il Singleton accoglie evidentemente l'interpretazione « acustica » degli « uccelletti cipriani », come appare dalla punteggiatura; il Sapegno riporta semplicemente la nota del Branca, senza apportarvi alcuna variazione; il Bianchi, più prudentemente, si limita ad annotare, a « uccelletti cipriani », « ornamenti di forma di uccelli ».

L'errore è nato dunque dal commento del Fanfani: e la chiave per spiegarne la genesi è data dal rinvio al cantare di *Febusso e Breusso*, su cui il Fanfani fonda la sua interpretazione del passo boccaccesco, e la cui suggestione ha successivamente determinato il costante accoglimento della spiegazione acustico-meccanica per gli « uccelletti cipriani ». Né deve essere dimenticata un'altra componente: l'autorizzazione, cioè, che sembrava dare all'interpretazione del Fanfani un testo, come il cantare di *Febusso e Breusso*, quasi contemporaneo del *Decameron*, se è vero che si è potuta sostenere l'ipotesi dell'anteriorità del cantare rispetto ai poemi narrativi in ottave del Boccaccio, sulla base di una notizia (che probabilmente non ha fondamento) data dallo Stradino nella guardia del codice che conserva il cantare e che fu nel suo « armadiaccio »: « Chomposto per il primo trovatore del chonporre 'n ottava rima, la quale apresso il primo che lla volse imitare fue Messer Giovanni Bocchaccio ». E se la questione della priorità rispetto ai poemi in ottave del Boccaccio appare di difficile soluzione, per il linguaggio e per la tecnica il cantare si

(1) Del resto BONAVENTURA PELLEGRINI, nei suoi *Secreti nobilissimi dell'arte profumatoria*, se non parla espressamente di « uccelletti cipriani », tuttavia dà varie ricette di « uccelletti » profumati.

rivela senza dubbio per uno dei più antichi. L'autorevolezza, pertanto, del cantare, la sua antichità, assai prossima al testo boccaccesco, una certa simiglianza nella descrizione delle camere da letto nel cantare e nella novella del *Decameron*, sono stati tutti elementi che hanno spinto il Fanfani (e gli altri commentatori del *Decameron* dopo di lui) a spiegare gli « uccelletti cipriani » del Boccaccio in base alle indicazioni tratte dalla descrizione degli uccelli meccanici del cantare, di cui il Fanfani si stava occupando proprio nello stesso periodo di tempo in cui veniva preparando il commento al *Decameron*, in seguito alla pubblicazione del *Febusso e Breusso*, per la direzione di Lord Vernon e le cure di V. Follini e di F. Palermo.

È quindi necessario risalire al cantare per spiegare l'origine dell'interpretazione data dal Fanfani al testo del Boccaccio. L'episodio in cui è descritto il letto con gli uccelli meccanici è contenuto nel primo cantare, alle stanze 33-34:

> Del letto i fornimenti eran sì belli
> che dire io no 'l potrei in nulla maniera:
> d'oro e d'argento avìa di molti ucelli
> sopra ciaschun chanto della letiera;
> e in tal modo intagliati ne' chapitelli
> chome ciaschun vollasse in sua maniera:
> qual maggiore, qual mezzano e qual minore
> ciaschuno era tutto di nuovo cholore.
>
> E quando l'uomo si fusse tratto avanti
> tanto che quel letto avesse tochato,
> quelgli uciletti con nuovi sembianti
> averia ciaschuno a gran voce chantato,
> che a udirli pariano angeli santi,
> unde Breus alor fu confortato:
> e sechondo l'afare delgli uciletti
> facieno grossi e sottili e' lor versetti.

La fonte del cantare può essere indicata in un episodio del *Girone il Cortese*, di cui possediamo un antico volgarizzamento in prosa: di questo fu pubblicato da Paolo Zanotti nel 1834 un frammento, quello precisamente che si riferisce alla materia del *Febusso e Breusso*, ripreso poi nell'edizione del cantare stesso. La descrizione del letto meraviglioso e degli uccelli meccanici è nel frammento del *Girone* assai più ampia e chiara che non nel cantare: « E in del mezzo della camera avea uno letto assai più ricco e più meraviglioso che non era quello dell'altra camera, ché elli era fatto per grande maestria: ché sopra a ciascun canto del letto avea un albore di metallo. E ciascuno albore avea molte branche. Sopra ciascuna branca avea due uccelli, un tre: l'uno era di metallo, e l'autro d'argento, e l'autro d'oro. Ed

erano tutti fatti in quella medesma maniera come s'elli volessero tuttavia volare, sì propriamente e sì sottilmente che sembrava che ciascuno fosse vivo. E ciascuno era dipinto di diversi colori. Ed erano tutti fatti per tale meraviglia, che sì tosto come l'omo moveva lo letto, incontamente iscìa di ciascun uccello una voce. Sì tutti cantavano a un'ora insieme, e segondo che l'uccello era più grosso, più grossa voce gittava: sì che quest'era un grande sollaccio, e un grande diletto a udire le voci di quelli uccelli ».

Dal confronto risulta subito evidente una sostanziale differenza fra i passi del cantare e del *Girone il Cortese* da un lato e il testo del *Decameron* dall'altro: né il cantare di *Febusso e Breusso* né la sua fonte (e del resto la descrizione del letto meraviglioso deve essere ancora più antica) parlano di « uccelletti cipriani », ed è evidente che la determinazione « cipriani » (un aggettivo che si incontra in varie forme per un lungo arco di secoli, unito a sostanze preziose, a ricche vesti, a profumi (1): si pensi del resto alla « cipria ») è essenziale a distinguere l'elemento descrittivo della camera di Madonna Iancofiore da quello della camera meravigliosa del cantare. Decisiva, soprattutto, è la differenza delle situazioni, che immediatamente avrebbe dovuto guidare i commentatori del *Decameron* a cercare una soluzione diversa da quella acustico-meccanica per gli « uccelletti cipriani »: nel cantare ci troviamo in piena atmosfera meravigliosa, e gli uccelli meccanici che cantano come se fossero vivi rientrano nello sforzo del narratore di creare un'atmosfera di incanto, di magia, di eccezione, in cui abbiano degna cornice le imprese meravigliose dei suoi personaggi; del resto il tema della perfetta imitazione meccanica della natura costituisce uno dei luoghi consueti del meraviglioso magico medievale (e poi anche di quello rinascimentale). Ma la novella del Boccaccio ci porta in tutt'altra situazione: i termini ambientali vi sono concretamente realistici, borghesi: la stanza di una meretrice, a Palermo, nella prima metà del trecento, un mercante che si è lasciato conquistare dalle arti della donna, che sta tramando l'inganno con cui riuscire a spogliarlo dei denari guadagnati vendendo le sue mercanzie. Non c'è nulla di eccezionale, di meraviglioso in questo: gli elementi di cui è contesta la descrizione della camera da letto di Madonna Iancofiore sono perfettamente funzionali rispetto allo svolgersi della vicenda (le facili seduzioni di un lusso provocante e un po' ambiguo) e rispondono esattamente alle intenzioni realistiche della pagina. Gli « uccelletti cipriani », il profumo che ovunque si poteva acquistare a buon prezzo, sono al loro preciso posto nella realtà della descrizione boccaccesca, quanto invece suonerebbero strani,

(1) Ad esempio, se ne veda una documentazione nel *Glossario latino-italiano: Stato della Chiesa, Veneto, Abruzzi*, di PIETRO SELLA, Città del Vaticano, 1944.

assurdi, in quel contesto, privi di ogni ragione realistica e di ogni significato espressivo, gli uccelletti meccanici d'oro, d'argento, meravigliosamente fabbricati fino alla perfetta simiglianza con la natura, dotati di mirabile canto, del cantare di *Febusso e Breusso* (1).

GIUSEPPE VIDOSSI. - GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI.

---

(1) Ringraziamo il prof. Gianfranco Folena e la dott. Elena Chiri per gli importanti contributi recati a questa ricerca.

A PROPOSITO DEL "NUOVO MODO DE INTENDERE LA LINGUA ZERGA"

Prendo lo spunto dall'edizione del *Nuovo modo de intendere la lingua zerga* curata da Teresa Cappello (1) per discutere alcune questioni, che possooo forse offrire qualche interesse.

***

Il 16 gennaio 1531 Antonio Brocardo scriveva da Padova alla cortigiana Marietta Mirtilla, che si trovava a Venezia, scherzosamente lamentando che ella gli avesse mandato a dire che era un traditore (2):

« A me, che faccio profession di fede, e di fede la più inviolabile che fusse mai in uomo, mandare a dire che io son un traditore, per un poco di libro che non vi ho mandato? Il quale non ho mandato per mandarlo ordinato per alfabeto, acciò che possiate in due ore imparare il tutto, e per fare forse davanti qualche cosa, pur in quella lingua, che sia in vostra loda: acciò non sia lingua, che io possa sapere, nella quale non v'abbia lodato a mio potere... Sono fatte le vacazioni nello Studio, e io fornirò il libro e lo vi manderò, tanto più con ordine e meglio scritto, quanto più vorrò mostrarvi che non è fede pari alla mia, non restando perciò di esservi quel inimico che io vi sono... ».

Che cos'era il libro che il Brocardo prometteva alla Mirtilla, e che voleva ordinare per alfabeto, perché ella potesse in due ore apprendere il tutto? Si trattava indubbiamente di un repertorio gergale-italiano (o gergale-veneto) e viceversa, poiché la lettera prosegue in gergo:

---

(1) T. CAPPELLO, *Saggio di un'edizione critica del « Nuovo modo de intendere la lingua zerga »* in *Studi di filologia italiana*, XV (1957), pp. 303-399.

(2) *Lettere volgari di diversi nobilissimi huomini, et eccellentissimi ingegni, scritte in diverse materie.* Nuovamente ristampate, et in più luoghi corrette. Libro primo. In Vinegia, M. D. XXXXV.; *Lettere volgari di diversi eccellentissimi huomini, in diverse materie.* Libro secondo. Vinegia. M. D. XLV. (aldina). La lettera qui in parte riferita si trova nel libro secondo, cc. 50r-51r. Modifico l'interpunzione, ammoderno lievemente la grafia e correggo *Rubuina* in *rabuina; morfa et morfa* in *morfa a morfa; del XXXI lustro* in *dei XXXI lustri.*

« ... non restando perciò di esservi quel inimico che io vi sono, dannosa rabuina, che se mi rifondo un lustro alla bolla della lenza, ve la martinerò co i merli, che non potrete più ammarezar contra di simon. Se contrapontizate in amaro col carnifico, che farete co i gaii di vostrise? Gli dovete ammartinare e carpir la perpetua del fusto con quelle cerette fratenghe, le quali con le seste alla calcosa morfisco di tutta perpetua. Volea tornare al nostro parlare, ma, sì come si dice che chi sta forfante tre dì soli, mai più non può lasciare quella vita, così chi comincia a scrivere nella loro lingua, da vertù forfantesca sforzato, convien, se ben non volesse, finire in quella. Vostr'òdeno dunque rifonderà breviosa per breviosa, se sbasirete così per lo carnifico come il carnifico per vostrise. Del quale vi potrà poi dannezzar l'osmo rifonditor di questa. Vostrise rifonda morfa a morfa per nome del carnifico a l'osmo della bolla de i tuferi, carnifico e mazo mio fratengo, e a tutti i gaii di vostr'òdeno. Rifondo stanga al turlante, e vi morfisco tutta da chielma a calchi. Della bolla del carro, alli XVI lustri dei XXXI lustri chielma de i CCCLXVI lustri M.D. XXXI. Di vostrise, maza Sant'Alta,

Antonio Brocardo carnifico e falconissimo, con cera comprante viole ».

« ... non restando però di esservi quel nemico che io vi sono, lingua diabolica, che, se mai ritorno un giorno a Venezia, ve la taglierò coi denti, che non potrete più parlar male di me. Se parlate male del fratello, che farete dei vostri innamorati? Li dovete pugnalare e trarre loro l'anima dal corpo con quelle care manine, che con le ginocchia a terra, mangio (bacio) con tutta l'anima... Voi dunque ricambierete lettera per lettera, se morirete per il fratello come il fratello per voi. Del quale vi potrà poi parlare l'uomo apportatore di questa. Voi ricambiate i saluti a nome del fratello all'uomo di Vicenza, fratello e signore mio caro, e a tutti i vostri innamorati. Faccio fine, e vi mangio (bacio) tutta da capo a piedi. Da Padova, ai 16 di gennaio, 1531. Di voi, signora divina,

Antonio Brocardo, fratello e servitore, con mano fuggevole ».

Al Renier, che per primo segnalò e tradusse in italiano questa lettera (1), sfuggì del tutto la possibile connessione fra essa e il *Nuovo Modo*. Egli credette di aver identificato parte della produzione let-

(1) R. Renier, *Cenni sull'uso dell'antico gergo furbesco nella letteratura italiana*, nel volume *Svaghi critici*, Bari, Laterza, pp. 1-30, alle pp. 13-19. Un'altra versione, di Vittorio Rossi, è nel volumetto di D. Vitaliani, *Antoonio Brocardo. Una vittima del bembismo*, Lonigo, Papolo e Granconato, 1902, pp. 29-30, in n. Qui, a p. 28, in n., si osserva che nella sua lettera il Brocardo vuol forse alludere « a qualche vocabolario furbesco o di gergo ».

teraria furbesca del Brocardo in un manoscritto Càmpori, ora conservato alla Biblioteca Estense di Modena con la segnatura γ. X. 2. 5, e ciò per due ragioni: perché la coincidenza fra il gergo del manoscritto e quello della lettera sarebbe stata, a suo vedere, perfetta; e perché il manoscritto contiene, fra gli altri componimenti gergali, due sonetti diretti contro il nemico del Brocardo, l'Aretino.

Siccome poi i testi del codice Càmpori recano cancellature e correzioni della stessa mano, il Renier affermò, troppo frettolosamente, che il codice risultava autografo.

Proprio da esso doveva il *Modo Nuovo de intendere la lingua zerga* aver derivato la stanza, il capitolo e i quattro sonetti con cui si chiude.

La Cappello ha riconosciuto che tale ipotesi è insostenibile (1); ma qualche altra considerazione si può forse aggiungere.

Prima di tutto, nel manoscritto le liste di vocaboli gergali, tutt'altro che scritte con ordine o eleganza, e prive, eccetto pochissimi casi, di traduzione italiana, hanno l'aspetto di un'esercitazione di persona che stesse per suo conto studiando il furbesco. Per esempio alle pagine 5-6 (le prime scritte) si leggono, disposti su tre colonne, elenchi come i seguenti:

Allenzzare	Amartinare	Attuffare	Azzuffare	Acciappare...
Amartinato	Attuffato	Azzuffato	Allenzzato	Acciapato...
Allenzzado	Amartinado	Attuffado	Azzuffado	Acciappado...
Allenzzata	Amartinata	Attuffata	Azzuffata	Acciappata...
Allenzzati	Amartinati	Attuffati	Azzuffati	Acciappati...
Allenzzate	Amartinate	Attuffate	Azzuffate	Acciappate...

Chi si esercitava così, non sembra molto verisimile che componesse poi in gergo i trenta sonetti e gli altri componimenti che figurano nel codice.

D'altronde il Renier fissò l'attenzione sulle poesie furbesche del Brocardo, e non pensò alla possibilità d'identificare addirittura il repertorio mandato alla Mirtilla: che a mio avviso non era altro che il manoscritto del *Nuovo Modo* stesso.

Come si è visto, il Brocardo giustificava il ritardo nell'invio del « libro » con la sua intenzione, non solo di disporre il repertorio in ordine alfabetico, ma anche di comporre « qualche cosa, pur in quella lingua », che fosse in lode della bella cortigiana.

Una nota lettera di Alessandro Zanco a Pietro Aretino, scritta anch'essa da Padova, il 4 aprile 1531, cioè due mesi dopo quella del Brocardo alla Mirtilla, dice:

« La lingua furfantesca è ora in colmo, e non se ragiona d'altro. Il Broccardo ha fatto un capitolo in questa lingua... Com'io l'abbia, il mandarò a V. S.... » (2).

---

(1) Cappello, *Saggio*, pp. 311-12.

(2) *Lettere scritte al signor Pietro, Aretino, da molti Signori, Comunità, Donne di valore, Poeti, et altri Eccellentissimi Spiriti*, divise in due libri, s. l., 1552, 2 voll.

Ora, si sa che il *Nuovo Modo* ha in fine, fra gli altri componimenti, per l'appunto un capitolo in terza rima: l'interpretazione di esso, non mai tentata, conduce a conclusioni che direi chiare e sicure.

Il linguaggio che l'autore vi usa è identico a quello della lettera alla Mirtilla: in questa si parlava di « vinculo di fratellanza » (1) fra lo studente di Padova e la cortigiana, e il Brocardo si chiamava più volte « carnifico », cioè ' fratello ' di lei; e frasi analoghe ricompaiono nel capitolo: « O di Simon carnifica fratenga » (v. 43): « ... dolce carnifica » (v. 58). Che nell'un caso e nell'altro si tratti di fratellanza metaforica, è abbastanza evidente.

Si deduce così da argomenti interni l'appartenenza al Brocardo almeno del capitolo, se non della stanza e dei quattro sonetti che l'accompagnano: appartenenza che il Renier deduceva invece da argomenti esterni, e in parte tautologici, cioè dalla presenza di tali componimenti nel manoscritto Càmpori, insieme con altri che per il loro oggetto potrebbero anche essere suoi.

Il fatto più notevole è che nella seconda parte (vv. 58-69) l'autore del capitolo dedica le « breviose » in cui è « refuso » il « calmon dei furbi », cioè il repertorio precedente (nato dunque a un parto col capitolo medesimo), a una donna che l'aveva richiesto: non v'è dubbio che il repertorio ordinato alfabeticamente, inviato dal Brocardo all'amica veneziana, è il *Nuovo Modo*.

La coincidenza del gergo della lettera col materiale lessicale che il *Nuovo Modo* offre, è assai più precisa di quella, rilevata dal Renier, col contenuto del manoscritto Càmpori. E per chiarire il capitolo, il repertorio serve assai meglio che non si sia detto (2).

Che il *Nuovo Modo* sia nato nell'ambiente padovano, lo denuncia senza ambagi il suo contenuto. Per quanto la più antica edizione superstite sia ferrarese, il fondo della lingua è veneto (3); e ci riconduce con certezza allo Studio della Repubblica la ricchezza dei termini che si riferiscono alla scuola, in contrasto con la relativa povertà di vocaboli da « bassifondi »: « bidello: *falcon de' draghetti* » (6, 17; 20, 2); « dottore: *dragon, mazzor de offitii* » (16, 20; 17, 12); « dottor de medicina: *dragon de farda* » (16, 21; 17, 13); « dottor de philosofia: *dragon del re di Persia* » (16, 22; 17, 14; 19, 4); « dottor de theologia: *sbasidor de perpetua* » (16, 23; 40, 19); « dottor de legge: *dragon del gran soprano* » (16, 24; 17, 16); « dotto: *offitio* » (16, 25; 32, 6; 38, 2); « penne da scrivere: *tappe de ruspante* » (33, 15; 43, 22); « sco(l)la: *balza delle distese* » (9, 24; 38, 16); « sco(l)lari: *calcanti a*

La lettera di cui si riporta un passo è nel vol. I, cc. 70v-71r. Cfr. RENIER, *Svaghi critici*, p. 8; VITALIANI, *Antonio Brocardo*, pp. 30-31.

(1) L'espressione appartiene ad un passo che precede quello riferito sopra, e che è tutto contesto di doppi sensi (c. 50r).

(2) Tornerò altrove sulle rimanenti composizioni del *Nuovo Modo* e su quelle contenute nel manoscritto Càmpori.

(3) Anche CAPPELLO, *Saggio*, p. 315.

XXI. hora (cioè ' quelli che vanno in miseria ') (15,14; 38,15); e anche: « anima: *perpetua, devota, salsa* » (3, 25; 12, 14; 17, 7; 34, 11; 40, 16); « angeli: *calcagni de Sant'Alto* » (4, 17; 13, 2); ecc.

Secondo il Renier, il manoscritto Càmpori, e non il *Nuovo Modo*, dovrebbe risalire al Brocardo, perché in quello capitolo, sonetti e stanza sarebbero assai più corretti che in questo.

Ma l'edizione del *Nuovo Modo* che il Renier considerava la principe, quella del 1549, è invece una ristampa già assai guasta (1); e tale è pure l'altra del 1545, la più antica, a quanto pare, che si possieda, che rimase sconosciuta allo studioso (2).

Com'è noto, il Brocardo morì nel 1531, poco dopo aver compilato il suo repertorio. Non mi sembra impossibile che questo, venuto nelle mani della Mirtilla o di qualche letterato suo amico, sia stato messo a stampa quell'anno medesimo o il seguente.

Data la frequenza con cui le edizioni si succedono dal 1545 in poi [per parecchio tempo se ne ha quasi una all'anno, e forse neppure ci son giunte tutte (3)], si può supporre che quella del 1545 sia stata preceduta da altre dieci o dodici: ce n'è d'avanzo per spiegare gli errori che contiene.

D'altronde, e l'argomento è decisivo, non è affatto vero che p. es. il testo del capitolo sia nel manoscritto Càmpori (che chiameremo C) corretto come il Renier affermava nell'euforia della sua scoperta, e come si attenderebbe da un autografo; e neppure che sia più corretto dell'edizione ferrarese del *Nuovo Modo* (= A).

La Cappello ha notato che nel manoscritto, pp. 72-73, è caduto il v. 24 del sonetto *Che più onta vita* (IV), e ha fatto altri rilievi (4).

Aggiungerò un solo esempio, ma caratteristico: ai versi 19-21 del capitolo A legge:

> O come i furbi si senton sbasire,
> se alluzzano lo schivo o i zaffarani,
> che gli fan nelle prospere tartire!

' O come i furfanti si sentono morire, se vedono il bargello o gli sbirri, che li fanno cacare nelle braghe! '.

Prospere è una delle parole più note e diffuse così del gergo fiorentino come di quello veneziano: quasi un vocabolo della lingua comune. Ora C deforma il verso così:

> che gli fan nelle *proprie lor* tartire.

---

(1) *Nuovo Modo de intendere la lingua zerga*, Venezia, Bindoni, 1549.

(2) *Nuovo modo de intendere la lingua zerga*, Ferrara, Per Giovanmaria di Michieli, & Antonio Maria di Sivieri, 1545. Mi valgo della copia (probabilmente unica) del British Museum, g 16701.

(3) L'elenco delle edizioni del *Nuovo Modo* della CAPPELLO, *Saggio*, pp. 305-9, è più completo di quello dato da R. BACCETTI-POLI, *Saggio di una bibliografia dei gerghi italiani*, Padova, Cedam, 1953, nn. 469-96.

(4) CAPPELLO, *Saggio*, pp. 311-12.

In qualche punto, tuttavia, C corregge una lezione incomprensibile di A. P. es., dopo i versi citati, A prosegue (vv. 22-24):

Per le calcose calcheggian lontani:
chi di rïoppo trucca, e chi davanti,
e chi danneggia *coi ginaldi* alani.

' Camminano lontani per le vie: chi va dietro, e chi davanti, e chi parla con gli sbirri '.

C dà modo di correggere in maniera logica e sicura:

e chi danneggia: — *Ecco* i ginaldi alani! —

Errore comune deve essere il *toglie* del v. 18, che par sostituito ad altra parola per suggerimento del *toglie* del verso precedente.

Il compilatore di C, dunque, non è l'autore del capitolo, cioè non è il Brocardo; ma deriva i testi comuni ad A, in maniera indipendente, da un testo affine, che potrebbe anche essere un'edizione del *Nuovo Modo* anteriore alla ferrarese: e ciò giustifica che ce ne valiamo per stabilire il testo dei componimenti.

Per le stesse ragioni, sarà lecito servirsene per controllare le forme del lessico, specialmente dove il *Nuovo modo* le offre diverse in diversi punti per una stessa parola.

***

Ma com'è stato compilato il *Nuovo modo* e che valore ha per la nostra conoscenza del gergo antico? Ci sono, oltre ad A e, in parte, al codice Càmpori, copie di esso che possano utilizzarsi per la fissazione del testo?

Il *Nuovo modo* si presenta in un ordine solo grossolanamente alfabetico. In un primo tempo un certo numero di parole italiane (circa cinquecento), ciascuna con la sua traduzione gergale accanto, fu diviso in gruppi a seconda della lettera iniziale:

Abruggiare	Anfare. Aruffare
Aceto	Fortosa. Chiar pungente
Acqua	Lenza. Vetta
Adobare	Cavazzonare. Reffazzonare
Affrontare	Rasa di rafrontatore
Agabare	Traversare
Agnello	Pasquin peloso
Aglio	Conobello
. . . . .	. . . . .
Bagnare	Lenzare. Vettare (A: vent-)
Bagatini	Smilzi
Banca	Distesa
Banco de dinari	Berlengo
Banchiero	Berlenghiero. Astiero
Barba. Barbuzzo	Setosa. Spinosa. Bosco de berlo
[Bocca]	Berleffo. Berlo
. . . . .	. . . . .

Carne	Criolpha. Crea. Creatura. Ramosa
Catena	Mora
Cadenazzo	Ficoso. Standa
Cacare	Tartire

Quindi il compilatore ritornò indietro e, scorrendo più volte le liste gergali della colonna destra, costituì nuove liste, prima di tutte le parole gergali comincianti per *a*, poi di tutte quelle comincianti per *b*, e così via.

Anfare. Arufare	Abruggiare
. . . . .	
Astiero	Banchiero
. . . . .	
Berlengo	Banco da dinari
Bosco de berlo	Barba
Berlo. Berleffo (A: Perlo. burleffoo)	Bocca
. . . . .	
Chiar pungente	Acceto
Cavazzonare	Adobare
Conobello	Aglio
. . . . .	
Criolpha. Crea. Creat[ur]a	Carne
. . . . .	
Destesa	Banca
. . . . .	

Le liste gergali-italiane furono fatte seguire ciascuna alla corrispondente italiana-gergale, coi titoli: *A in contrario*, *B in contrario*, ecc.

Questo ordinamento offre il vantaggio che ciascuna parola gergale compare due volte, e spesso il confronto delle due forme permette di correggere refusi, numerosi, come si è accennato, già nella più antica delle edizioni conservate (1).

---

(1) Varie correzioni ha già fatte la Cappello; ma noterò ancora: a 6, 4 il testo ha: « ' Barbuzzo ' *Berleffo. Berlo* »; a 8 (= 7), 1: « *Perlo. Burleffoo.* ' Bocca ' ». Il ' Barbuzzo ' di 6, 4 va restituito alla riga precedente: « ' Barba. Barbuzzo '. *Setosa. Spinosa. Bosco de berlo* » e va sostituito con ' Bocca ' (a questo proposito sono caduta in un'incsattezza nello studio *Per una semantica del gergo*, in *Studi di filologia italiana* XV (1957), pp. 401-437, alla p. 409, n. 27). A 8 (= 7), 1 occorre correggere, non *Berlo, Burleflo*, ma *Berlo. Berleffo* (cfr. qui, ultima nota). A 16, 20 « ' Dottore '. *Mazzon de offitii* » va presumibilmente rettificato in *Mazzor de offitii*, cfr. 29, 18: *maggio de officii*. A 21, 20 « ' Gaglioffo '. *Marietto* », e a 29, 21 « *Marietta.* ' Gaglioffa ' » vanno emendati in: « ' Gaglioffo '. *Marietta* » e: « *Marietta.* ' Gagliolfo ' »; che per ' gaglioffo ', ' mariuolo ', masch., si dicesse *maria* e *marietta*, femm., dimostrano il Capitolo, 7 e 69, e il Sonetto IV, 2, cfr. gloss., s. *maria* e s. *dannezzar*. A 25, 15 si legga: *Intopparsi*, e non « *Intapparsi.* ' Incontrarsi ' ». A 32, 16 ' Parlare ' avrà come corrispondente *Cantare* e non *Contare*, cfr. 15, 4 e la diffusione di *cantare* in tutti i gerghi e nella stessa lingua. A 39, 12 leggi: « ' Studio ' *Coschetto delle fantasme* », e non: *...dalle fant.*, cfr. 15, 20. A 44, 7 « *Trabuccatore de trabucco.* ' zoppo ' » è errore di stampa per *truccatore de trabucco* « colui che procede traboccando, minacciando di cadere », cfr. 45, 17. A 45, 12 *Vostroiso non m'olecco.* ' Non

Quando una parola italiana ha più traduzioni gergali, accade regolarmente che qualcuna di queste traduzioni non ricompaia nella lista corrispondente gergale-italiana. Tale, p. es., il caso di *longa*, che, come *fangosa*, traduce ' anguilla ' (3, 24); di *berlenghiero* ' banchiero ' (6, 2); *ramengade* ' bastonate ' (6, 7); *maron[t]e* ' becco ' (6, 9); *ruosa* [= tuosa] ' borsa ' (6, 27); di *calma* e *copola* ' burchiello ' (7[8], 12, e così via.

Si tratta di sviste del Brocardo, o di aggiunte fatte al suo repertorio da qualcuno che conosceva il gergo quanto lui?

È probabile che sia vera la seconda ipotesi, poiché quelle parole in più sono troppo chiaramente deroghe all'ordinamento generale della materia.

Ed è probabile pure che le aggiunte siano state fatte sullo stesso manoscritto, da chi si occupò della sua pubblicazione postuma: anche perché un intervento di tal genere in una delle edizioni precedenti A avrebbe, mi pare, limitato l'accumularsi degli errori che vi si trovano.

Vediamo ora se, oltre ad A e C, vi è qualche altro testo che possa aiutarci a ristabilire la forma originaria dell'opera del Brocardo (qual era, s'intende, dopo che il suo primo editore vi aveva collaborato).

In teoria, qualcuna delle edizioni posteriori ad A potrebbe essere stata condotta su un'altra anteriore ad A, e più vicina di A all'autografo. Oppure potrebbe essere stata curata da persona che conoscesse il gergo e avesse saputo eliminare gli errori di stampa incorsi nelle precedenti. Anche questo secondo caso dovrebbe dirsi fortunato, date le incertezze e le difficoltà in cui spesso ci dibattiamo per ricostruire esattamente una forma ormai dileguata dall'uso.

Nulla di tutto questo. È accaduto, fra A e l'edizione immediatamente seguente, quella di Venezia, 1546 (1) (che chiameremo B e di cui l'unica copia nota è conservata nell'Universitaria di Pavia) un pasticcio tipografico, che, riprodotto puntualmente da tutte le edizioni successive, ci consente, o ci impone, di eliminarle tutte, a cominciare da B, come semplici ristampe di un testo posseduto.

---

me ongi la mano ' va letto: *Vostriso non m'olecca*. Per *vostriso*, Stanza, v. 3, e Capitolo, v. 46; e cfr. gloss. La Cappello (pp. 315-317) ha introdotto invece correzioni inesatte o non necessarie. Occorreva cambiare in *corniole* il « *Corniale*. ' Fromento ' » di 14, 7, e non fare la correzione inversa a 19, 8, perché *corniole* è in rima con *folle*, da legger *fòle* (v. gloss., s. *canzonar*) nel Son. IV, 56. A 14, 16 *carnifice* (*della bianchina*) non aveva bisogno di essere mutato in *carnifico*, perché anche la lettera e le ottave gergali del Pulci (v. gloss., s. *carnifico*) hanno la prima forma; *carnifico* del resto, è la stessa parola, con metaplasmo di declinazione. Identica osservazione per ' botta ', dalla Cappello mutato in ' botte ' a 7, 2. Il *rondella* di 23, 24 non andava emendato in *rotella*, ma in *rodella*. Quanto a *bertino* di 7, 8, che la Cappello, p. 317, sospetta gergale, si tratta dell'italiano o meglio dialettale ' berrettino ', e *miserello* è il suo corrispondente furbesco.

(1) *Nuovo Modo de intendere la lingua zerga*, In Vinegia, Per Pietro de Nicolini de Sabio, 1546. Biblioteca Universitaria di Pavia (segn. Misc. 12-26-4).

Alla carta Aiii recto = 5 di A, finito l'*A in contrario*, comincia, con

1	Bagnare	Lenzare. Vettare (A: Vent-)
2	Bagatini	Smilzi
3	Banca	Distesa,

il B italiano-gergale, che si prosegue, con altre 28 parole, su tutto il verso della stessa carta.

La carta Aiiii recto = 7 offre invece, senza che si abbia interruzione di sorta (1), 28 parole gergali con la traduzione italiana, in modo che le due facciate si presentano come segue:

Aiii verso = 6 (pagina pari)			Aiiii recto = 7 (pagina dispari)	
4	Banco de dinari	Berlengo	5 Perlo. Burleffoo (*leggi*: Berlo. Berleffo)	Bocca
5	Banchiero	Berlenghiero Astiero	6 Barette	Bissache
6	Barba	Setosa. Spinosa Bosco de Berlo	7 Bosco. Bleda	Bocca
7	Barbuzzo	Berleffo. berlo [*leggi*: Bocca]	8 Bolla del Sale	Bologna
8	Barca	Lisciosa	9 Bronco (*leggi*: Bronto)	Bordello
9	Barisello	Schivo. mangion (*leggi*: magivo) de spetie.	10 Bronco. Brunese (*leggi*: Bronchi. Brunesi)	Bovi
10	Bastonate	Masegne. Ramengade. Sorbe	11 Barbacane	Bracia
11	Baston	Trucco. Ramengo de Alta foia	12 Bufala	Bretta
12	Becco	Cervante. Marone (*leggi*: Maronte)	13 Bel specchio. Bel lustro	Bondì
13	Bello	Cavazzon. Refazzonato	14 Buon martino	Buon mercato
14	Bergamasco	Callastriero	15 Baurun	Burchio
15	Benissimo	Ontamente. Capodicamente	16 Bacchia	Camara
16	Bevere	Stibiare. Chiarire. Tirar Alzana	17 Bolpho	Cane
17	Bevitore	Chiaristante. Francioso	18 Breviante	Canto
18	Bestemmiare	Mochelizare	19 Bobolire (*leggi*: Babolire)	Cantare
19	Bichiero	Scalpho	20 Balzare	Cercare
20	Bidello	Falcon de draghetti	21 Balza. Balzana	Chiesa
21	Bissache	Barette	22 Bescare	Cavare della sacca
22	Bocca	Bosco. Bieda. Morfia	23 Burchio	Cavallo
23	Boccale	Franzaia. Terranzano (*leggi*: Terrazz-)	24 Bissa	Coregia
24	Bollare	Far Marchesco	25 Bacchetto	Cortello

(1) Il titolo corrente è *B in contrario*; ma ciò, come si vedrà, non significa nulla.

25 Bolla	Fibia	26 Battere	Componere
26 Bolognino	Fante	27 Bolla	Città
27 Bologna	Bolla del sale	28 Bianchire	Coprire
28 Boia	Cataron. Manico	29 Bastaso	Fachino
29 Bordello	Brotnho (*leggi*: Bronto). Pianto. Galvano	30 Branchezare (*leggi*: Brachezare)	Far l'amore
30 Borsa	Foglia. Ruosa (*leggi*: Tuosa). Santa. Scarpa (*leggi*: Scarsa)	31 Bolla del duroso	Ferrara
31 Borzachini	Foini	32 Biso	Forastiero & orbo

Al verso della carta Aiiii = 8 riprende però, anche qui senza interruzione o titolo alcuno, il vocabolario italiano-gergale, che comprende ancora 21 vocaboli (32-52). Segue (entro la pagina stessa) il titolo *B in contrario* e comincia, con quattro vocaboli, l'elenco gergale-italiano, che si continua poi su tutta la carta A5 recto = 9 e finisce alla A5 verso = 10 con altre tre voci.

Aiiii verso = 8 (pagina pari).

32 Bottazzo	Scalpho da fiore
33 Botta	Cerchiosa
34 Botega	Gabbia
35 Bovi	Bronchi. Brunesi
36 Braccia	Ale. Barbacane
37 Bosco	Ramignoso (leggi: Ramengoso)
38 Basio la Mano	Agnus dei
39 Bertino	Miserello
40 Bianco	Punta
41 Brage	Prospere
42 Bretta	Bufala. Cresta. Cristiana
43 Burchio	Baurun. Calma. Copola
44 Broze	Sgrafose. Sgrafante
45 Broda	Sgualmazza. Salustio
46 Bruzare	Far osmo
47 Brutto	Faulo. Lodo. Lodovico
48 Buon	Di campagna. Fratengo
49 Buondì	Bel specchio. Bel lustro
50 Buon mercato	Buon martino
51 Burato	Spolveroso
52 Bursello	Figadello

B in contrario

1 Balzare	Andare
2 Bramoso	Amante
3 Berlengo	Banco da dinari
4 Bosco de berlo	Barba

È evidente che le carte Aiiii recto = 7 e Aiiii verso = 8 vanno scambiate fra loro. Certo A riproduce pagina per pagina un'edizione più antica X, e il tipografo si servì per la composizione di una copia malconcia: arrivato alla fine della carta Aiii verso = 6 di X, si trovò

davanti la carta Aiiii, ma rivoltata in modo che la facciata che appariva la prima (cioè il recto, e per noi, la pagina dispari) era in realtà la seconda (cioè il verso, e, per noi, la pagina pari) e proseguì senza accorgersi della cosa.

L'edizione immediatamente successiva B riproduce tutta la carta Aiii recto-verso = 5-6 di A, coi vocaboli 1-31 della lista italiana-gergale; prosegue quindi coll'elenco delle carte Aiiii recto = 7; ma il tipografo, accortosi che si trattava di una lista gergale-italiana e non viceversa, tentò di rimediare scambiando fra loro il vocabolo gergale con quello italiano. Vi rinunciò dopo 16 commi (numeri 5-20), ma il brillante risultato della sua operazione fu il seguente:

Aiii verso = 6

. . . . . .

30	Borsa	Foglia. Ruosa. Santa. Scarpa
31	Borzachini	Foini
5	Bocca	Perlo. Burlefioo.
6	Bisache	Barette
7	Bocca	Bosco. Bleda
8	Bologna	Bolla del sale
9	Bordello	Bronco
10	Bovi	Bronco. Brunese
11	Bracia	Barbacane
12	Bretta	Bufala
13	Bondì	Bel specchio. bel lustro
14	Buon mercato	Buon martino
15	Burchio	Baurun
16	Camara	Bacchia
17	Cane	Bolpho
18	Canto	Breviante
19	Cantare	Bobolire
20	Cercare	Balzare

Aiiii recto = 7

21	Balza. Balzana	Chiesa
22	Bescare	Cavare della sacca

. . . . . .

31	Bolla dal duroso	Ferrara
32	Biso	Forastiero, & orbo
32	Botazzo	Scalpho da Fiore
33	Botta	Cerchiosa
34	Botega	Gabbia
35	Bovi	Bronchi. Brunesi

. . . . . .

50	Buon mercato	Buon martino

Aiii[i] verso = 8

51	Burato	Spolveroso
52	Bursello	Figadello

B in contrario

1 Balzare	Andare
2 Bramoso	Amante
3 Berlengo	Banco da dinari
4 Bosco de berlo	Barba

Questo pasticcio viene riprodotto tal quale da tutte le edizioni note del *Nuovo Modo*: il che significa che esse derivano tutte dall'edizione B, che a sua volta riproduce A.

Ha quindi impostato male la sua edizione la Cappello, che non solo ha gravato l'apparato con le varianti dei testi « descripti », ma anche dichiara di essersi avvalsa del confronto con questi per stabilire la forma di una voce (1).

***

Ritengo utile aggiungere a queste osservazioni il testo e la traduzione del capitolo del *Nuovo Modo*, perché la traduzione manca, e la riproduzione stessa è riuscita difettosa, specialmente per quel che riguarda la punteggiatura, nel *Saggio* ora citato.

---

(1) P. 315: « Per gli emendamenti da portare al testo ho preso innanzi tutto in esame le discordanze tra la parte italiano-gergale e quella gergale-italiana, *confrontandole poi colle forme date dalle altre edizioni* ». È vero che la Cappello prosegue: « Il fatto che tutte o buona parte concordino non è *sufficiente garanzia* per la ricostruzione del testo »; ma direi che non è una garanzia né sufficiente né insufficiente, se, come la studiosa medesima osserva, « le varie edizioni si susseguono come copia una dell'altra coll'aggiunta in più (*sic*) di qualche errore ». Cfr. anche p. 317: « dato che la maggior parte delle edizioni ha una forma con la vocale *u* in prima sillaba, penso di poter ricostruire un *burlefio*... ».

CAPITOLO

Fu da i dragon de i furbi il contra-[punto
trovato sol per canzonar tra loro,
quando truccati sono a estremo [punto:
come sarebbe se, pescando l'oro,
l'un de i mucchi attencasse che ['l pescato
aluma come a Carpi ito è il tesoro,
e all'altra maria, che gli è da lato,
mascasse in furbo che compri vïole,
acciò da l'osmo non fosse accerrato;
né danneggia il calcagno come suole,
ché sarebbe di sùbito sbianchito,
se rebeccate fosser le parole.

Il gergo fu trovato dai dottori dei furfanti solo per parlare tra loro, quando sono giunti a un passo pericoloso: come sarebbe se, mentre rubano il denaro, l'uno dei compari vedesse che il derubato si accorge che il tesoro è stato portato via, e all'altro mariuolo, che gli è a lato, dicesse in gergo di correr via, per non esser preso da colui; né il compagno parla come suole, ché sarebbe sùbito scoperto, se le parole fossero intese.

Col contrapunto ancor prende partito
l'apostolo che in cerra avea l'a-[gresta,
ed è sul bello dal schivo assalito:
onde l'altro calcagno, che la festa
lanternava, canzona toglie a dire,
e così compra, o dal camuffo resta.

Se la cava col gergo anche il ladro che aveva (quasi) in mano il denaro ed è còlto sul fatto dal bargello: onde l'altro compagno, che sorvegliava la faccenda, prende a parlare, e così (egli) si allontana, o rinuncia al furto.

O come i furbi si senton sbasire
se alluzzano lo schivo o i zaffarani,
che gli fan nelle prospere tartire!
Per le calcose calcheggian lontani:
chi di rïoppo trucca, e chi davanti,
e chi danneggia: — Ecco i ginaldi [alani! - :
come se la gainera a le ruspanti

Oh, come i furbi si sentono morire se scorgono il bargello o gli sbirri, che li fanno cacare nelle braghe! Camminano lontani per le vie: chi va di dietro, e chi davanti, e chi dice: — Ecco qua gli sbirri! —: come se la

1 C dal dragon di. 4 A pescato Poro. 5 C del pescato. 6 C come ha carpito el thesoro. 7 C Et laltra. 8 A Mascasse 'l furbo. 10 C danneggia calcagno. 12 C rembbeccate. 13 C Con il. 15 C bel. 16 C Compagno. 18 AC toglie; C *om.* o. 21 C proprie lor tartire. 24 A co i Ginaldi. 25 A ganiera a gli.

si riffondesse, onde le poverelle
27 volasser per lo[r] cosco in tutti i [canti;

o come le sbaside bavordelle,
che se talora il broino abbalca-[ranno,
30 nel ruffo truccherà con la lor pelle.
Del contrapunto miracol faranno
i furbi invero, ed è di cotal forza,
33 che in mille modi te canzonaranno.
Per non esser sbianchito ogn'uom si [sforza,
onde canzonaranno o saio o cappa
36 « il tappo », « il manto », « il san pier » [o « la scorza ».

L'un a l'altro dirà: — La scorza [acchiappa —;
e se « la scorza » è bianca, ed egli [a casa
39 con « il san piero » ti canzona e [frappa.
E così i carpïon truccan di rasa,
e acciò la rasa sia di bruna e tenga,
42 il contrapunto si muta e travasa.

O di simon carnifica fratenga,
di quanto il ruffo di Sant'Alto ab-[balchi
45 spiga più di campagna, o maggio-[renga,
se agrestasse vostriso con i balchi
tutto quel che nel fusto a gli osmi [stanza,
48 non è chi contra voi movesse i [calchi.

volpe si gettasse sulle galline, onde le poverelle volassero per la lor casa in tutti i canti;

o come le pecorelle morte di paura, che se talora vedranno il lupo, andrebbero nel fuoco con la pelle e tutto. I furfanti in verità faranno miracoli col gergo, ed esso è di tal forza, che ti parleranno in mille modi. Ognuno si sforza di non esser scoperto, onde un saio o una cappa, li chiameranno « il tappo », « il manto », « il san piero » o « la scorza ».

L'uno dirà all'altro: — Prendi « la scorza » —, e se la parola « scorza » vien compresa, ecco che egli per sicurezza ti parla di « san piero ». E così i ladri vanno ingannando, e acciò che l'inganno sia nascosto e valga, il gergo si muta e trasforma.

O cara sorella mia, donna migliore di quanto il sole vede, o signora, se voi vedeste con gli occhi ciò che vi è dentro gli uomini, non vi sarebbe chi potesse muovere i piedi contro di voi.

26 **A** raff-; **C** miserelle. 27 **A** per lo losco **C** per lo coscho. 28 **C** bargordelle. 29 **A** bronio **C** bormio. 30 **C** truccarian con le. 31 **A** Dal. 34 **C** sbianchiti ognun. 35 **A** canzonaremo in saio. 36 **C** manto / San Pier; e. 37 **A** e l'altro. 39 **A** o. 40 **C** *om.* **E**. 42 **C** Tra lor 'l zergo si. 44 **A** Di questo ruffo. 45 **C** e maggior-. 46 **C** vostrisa (-a *su correz.*); **A** come i. 47 **C** ciò che; all'osmo.

Tal contrapunto non vi dà baldanza,
ché, se grancite il salso alle persone,
vi rifondeno insieme quel ch'a-
[vanza.
Non vi convien mutar zergo o ser-
[mone,
anzi, carpite, e fate che i carpiti
stanzano di beltramo nel giuppone.
Zaffrani surïani e osmi arditi
lanternasi per voi col guinzo al
[guindo,
senza occhi, senza cuor, tutti sba-
[siti.
Però, dolce carnifica, s'io rido
quando il calmon de' furbi richie-
[dete
e contra de monarca alzate il grido,
è perché senza furbo voi potrete
refondere e carpir solo col berlo,
né d'altro zergo alcun bisogno
[avete.
Pur, poi ch'ancor desiate di vederlo,
tutto refuso in queste brevïose
di propria cerra mia potrete averlo:
dove ch'abbalcarete quante cose
canzonò mai ['n] vergata o in pa-
[vanello,
cavazzuti dragon, marie famose.

Rifondere anco io vi volea con quello
(per dimostrarvi che 'l vostro è
[migliore)
l'amorevol perpetua di monello;
né la ritrovo, perché tratta fuore
di me l'avete, e col carniero istesso

Non è tal gergo a darvi baldanza, ché, se prendete il cuore alle persone, esse vi dànno insieme quello che resta. Non vi conviene mutare gergo o sermone, anzi, rubate e fate che i derubati si trovano in prigione. Sbirri... e uomini arditi si vedono per voi col laccio al collo, senza occhi, senza cuore, tutti sgomenti. Perciò, dolce sorella, se io rido quando richiedete il gergo dei furbi, e mi rimproverate, è perché senza furbesco voi potrete dare e togliere solo col viso, né avete alcun bisogno d'altro gergo.

Pure, poiché ancora desiderate vederlo, potrete averlo di mia propria mano tutto esposto in questi fogli: dove vedrete quante cose dissero mai in lettera o in... dottori imbroglioni (?), mariuoli famosi.

Io vi volevo mandare con quello (per dimostrarvi che il vostro gergo è migliore) l'amorosa mia anima; né la ritrovo, perché l'avete tratta fuori di me e con lo stesso

49 **C** Il contrapunto. 50 **C** gransite; **A** cuore. 52 **C** riffondano. 53 **A** Anzi carpiti; carpeti. 55 **A** Tassare gli Suriani **C** Taffarri soriani. 56 **C** Lanternansi; con guinzo al guido. 57 **A** Sanza ongie. 58 **A** Po dolcetto carnifica; **C** Carnef-. 59 **C** di. 60 **A** de Moreca; **C** verso del Monarcha alzo. 61 **A** furbi. 62 **C** Riffonder. 63 **A** Non. 4 **C** Do poi che disiate anco vederlo. 65 **C** riffoso. 66 **C** potete. 68 **A** Canzono mai Vergara e Pavanello **C** In Canzzon vergaranno e in pavanello (*dopo* Canzzon *un* mai *fra le righe*). 70 **A** *om.* io. 71 **A** nostro; **C** dimostrare che vostro era 'l migliore. 73 **A** ritrova **C** Ma non la ritrovai che. 74 **C** *om.* e; col Carnifico stesso.

75 ita sete di ponte levatore.

Ma perdono a vostriso il dur eccesso,
tanto che indietro più non la [torrei,
78 pur che falcona ella vi stanzi ap- [presso
fin che la magra truccarà per lei.

fratello (vostro) vi siete data a rubare.

Ma vi perdono il crudele eccesso, tanto che non prenderei più indietro la mia anima, purché ella vi stia presso come serva finché la morte non verrà per lei.

76 C a vostrodeno l'ecc.- 78 C stanza.

GLOSSARIO

L indica la lettera del Brocardo riferita nel testo del presente lavoro.

Mi riferisco, con *N. M.*, all'edizione del *Nuovo Modo* di Ferrara, 1545. Citerò inoltre, in via secondaria, e direttamente dalle fonti:

Voc. = Vocabolarietto in lingua furbesca contenuto nel ms. Magliabechiano IV, 46 della Nazionale di Firenze (cfr. G. Volpi, *Un vocabolarietto di lingua furbesca*, in *Miscellanea Nuzioale Rossi-Theiss*, Bergamo, Arti grafiche, 1898, pp. 49-61).

Lett. = Lettera in gergo di Luigi Pulci, Arch. di Stato di Firenze, Carteggio Mediceo avanti il Principato, Filza n° XX, 707.

Ott. = Ottave in gergo di mano di Luigi Pulci, ms. palatino 818 (E. B. 5. 1.25) della Nazionale di Firenze.

Nota = Nota di parole e frasi furbesche dello stesso ms. (Per questi tre testi, cfr. *Lettere di* Luigi Pulci *a Lorenzo il Magnifico e ad altri* [a cura di S. Bongi], Lucca, Giusti, 1886, pp. 170-175).

Per la storia delle singole parole, non essendo questa la sede adatta ad uno studio approfondito, mi riferisco principalmente a:

A. Prati, *Voci di gerganti, vagabondi e malviventi, studiate nell'origine e nella storia*, Pisa, Cursi, 1940.

***

abbalcarete ' vedrete ' 67; *abbalcaranno* ' vedranno ' 29; *abbalchi* ' (egli) veda ' 44. Il *N. M.*, 9, 2; 22, 11, ha: *balcare* ' guardare '. Cfr. *balchi*.

accerrato ' acchiappato ' 9. *N. M.*, 18, 13 e 28, 16, nella frase *essere accerrato da la magra* ' morire '. La *Nota*, 49, ha *incierrare* (non *incezzare* come stampa il Bongi). *Lett.*: « Oltre l'altre cose 'l Belle incerri il burchio... » ' Oltre alle altre cose, prendi il cavallo... '. Cfr. *cerra*.

agresta, s. f., ' denaro ' 14. Il *N. M.*, 5, 7 e 16, 10, offre: *agreste* ' dinari, den- ', e, 28, 20: ' monete '.

agrestasse ' (egli) vedesse ' 46. *N. M.*, 5, 5 e 12, 5: *agrestare* ' cognoscere '; 5, 10 e 22, 11: *agrestare* ' guardare '.

alani: aggiunto di *ginaldi* ' cani ' e trasl. ' sbirri ', v. *ginaldi*, 24. Il senso risulta in maniera abbastanza sicura dall'ultimo componimento del *N. M.*, Son. IV, 60-64, dove si parla degli imbrogli che il furbo saprà fare ai « gonzi » o ' villani ': « Anche le foie son buone, Ri(n)fose tra la lima e il bastïano, Da traversar li gonzi in modo strano. Il tuo falcone alano Di rïopo al calcagno canta in zergo » ' Anche le carte son buone, riposte fra la camicia e la giubba, per imbrogliare i villani in modo strano. Dietro al compagno il tuo servitore, che fa la guardia, parla in gergo... ».

aluma ' (egli) vede, si accorge ' 6. *N. M.*, 5, 10; 5, 23; 22, 11; 44, 12.

alluzzano ' scorgono ' 20. Il *Voc.*, 5v, ha: *alucingha* ' ghu[a]ta '. *Alluciare* ' guardar fisso e con avidità ' è anche del toscano, v. A. PRATI, *Vocabolario etimologico italiano*, [Milano], Garzanti, 1951, s. *luce*.

ammarezar contra di ' dir male di ', ' lamentarsi di ' *L*. Cfr. voce sg.

amaro, in — ' male ', avv., *L*. Cfr. *ammarezar* e *contrapontizate*. Il *N. M.* 5, 11; 26, 5, ha: *armeggiar in amaro* ' lamentarsi '; 14, 2; 16, 13: *canzonar(e) in amaro* ' dir male '.

ammartinare ' trafiggere col coltello ', ' pugnalare ' *L*. Cfr. *martinerò*.

apostolo ' ladro ' 14. *N. M.*, 26, 3: *apostoli* ' ladri '. La parola manca sotto *A in contrario*.

attencasse ' (egli) vedesse ' 5. *N. M.*, 5, 23; 44, 12. Cfr. Son. IV, 49: « Se attenchi un qualche pietro » ' Se vedi un qualche mantello '.

balchi ' occhi ' 46. Oltre a *N. M.*, 9, 14; 31, 22, v. PRATI, *Voci di gerganti*, num. 13, che dà anche rimandi bibliografici. La parola non sembra gergale, ma dialettale, nel *Naspo bizaro* studiato da G. VIDOSSI, *Folklore Italiano*, VI (1931), pp. 106-133.

bavordelle ' pecorelle ' 28. *N. M.*, 9, 19; 33, 21: *bavorda* ' pecora '.

berlo ' viso ' 62. *N. M.*, 44, 25. Cfr. sopra, note al testo. Nella *Nota*, 16: *Barleffo* ' la bocca '. V. PRATI, *Voci di gerganti*, num. 23.

bianca, è — ' è scoperta, capita, compresa ' 38. Il senso è dedotto congetturalmente da quello di *sbianchire*, v. *sbianchito*.

bolla ' città ' *L* (3 volte). Su questa notissima parola, registrata nel *N. M.*, 8, 23; 12, 3, v. PRATI, *Voci di gerganti*, num. 44. Il *N. M.* ha pure, 8, 27; 19, 3: *bolla del duroso* ' Ferrara '; 6, 24; 8, 4: *bolla del sale* ' Bologna '; 9, 22; 36, 13: *bolla della Santa* ' Roma '. In *L*: *bolla del carro* ' Padova ' (« città dei Carraresi »); *bolla dei tuferi*, che il Rossi, nel volumetto del Vitaliani, traduce ' Vicenza ', ignoro in base a quali dati (dovrebbe trattarsi della « città dei doccioni »); *bolla della lenza* ' Venezia ' (« città dell'acqua », v. PRATI, *Voci di gerganti*, num. 203). Il *Voc.*, 3v, ha *buletta*.

breviosa ' lettera ' *L* (bis); *brevïose* ' carte, fogli '65. Veramente il *N. M.*, 9, 6 e 26, 10, ha solo: *breviosa* ' lettera '; ma cfr. 9, 7 e 26, 13: *brevioso* ' libro '. Si tratta della solita elasticità di significati dei termini gergali, capaci d'indicare (per mancanza di sinonimi « specializzati ») più concetti affini.

broino ' lupo ' 29. *N. M.*, 9, 8; 26, 16.

bruna, di — ' segreto ', ' nascosto '. *N. M.*, 18, 22; 37, 5, nella frase: *rasa de bruna* tradotta ' far(e) secretamente ' (propriam.: ' imbroglio coperto ').

calcagno ' compagno ' 10; 16. Oltre che *N. M.*, 12, 9; 13, 26, v. *Ott.*, 6, 4: « E tu, calcagno, co' sottil(i) ti godi » ' E tu, compagno, te la godi coi fanciulli »; 7, 8: « Se questo è vero o no, calcagno, calma » ' Dimmi, compagno, se, ecc. '. Inoltre *calcagni de Sant'Alto* ' angeli ' nel *N. M.*, 4, 17; 13, 2; *calcagnante* ' furbo ' nella Stanza del *N. M.*, v. 1, e nel Sonetto IV, v. 41. Cfr. *calchi*.

calcheggian ' camminano ' 22. Da aggiungere alla famiglia di *calcare, calcosa*, ecc. Cfr. *calchi*.

calchi ' piedi ' *L*; 48. Oltre a questa parola, 15, 6; 33, 20, il *N. M.* registra, 14, 12; 21, 21: *calche* ' gambe '; 15, 22; 42, 19: *calcosa* ' terra ' (ma ' via ' nel Capitolo, 22 e altrove, v. sotto); 15, 12; 38, 6: *calcose* ' scarpe '. Il verbo *calcare* compare, 15, 2; 31, 9, nella frase *calcar a* XXI *ora* ' non aver denari ' (e, 15, 14; 38, 15: *calcanti a* XXI *ora* ' scolari '). Cfr. inoltre qui sopra *calcagno, calcheggian*, e v. PRATI, *Voci di gerganti*, num. 78.

calcosa ' terra ' *L*; *calcose* ' vie ', ' strade ' 22. *N. M.*, 15, 22; 42, 19: *calcosa* ' terra '. Anche Stanza, v. 7: « Sul burchio truccarai per la calcosa » ' Andrai a cavallo per la via '.

calmon ' gergo ' 59. Il *Voc.*, 3v, ha: *chalma* ' favella ' (imperat.), e il verbo *calmare* ' dire ' ritorna nella *Lett.*: « ... ma non bisogna che calmi » ' che tu parli ' e nelle *Ott.*, 1, 4: « Interma (non: *interna* come stampa il Bongi) quel che calma mone » ' ascolta quel ch'io dico '; 2, 3: « Quel ch'entra in furba comincia a calmare » ' quello che entra nella compagnia dei furbi comincia a dire '; 2, 7: « Se 'l

furbo calma... »; 7, 8: « Se questo è vero o no, calcagno, calma ». V. PRATI, *Voci di gerganti*, num. 82, e il passo di Benvenuto da Imola segnalato da G. VIDOSSICH in *AGI*, XXXII, 152.

campagna, di- ' buona ' 45. *N. M.*, 7, 17; 17, 10. Cfr. *Ott.*, 4, 5: « E per monello un campo bullettino » ' e per me un buon cittadino '; 6, 3: « ... vuoi campe vivande ».

camuffo ' borseggio ', ' furto ' 18. Il *N. M.*, 14, 19; 26, 3, ha: *camuffi* ' ladri ' e, 15, 10; 36, 8: *camu(f)fare* ' ro(b)bare '. *Camuffo* del Capitolo è deverbale. Cfr. *Ott.*, 3, 5-6: « Se ignun gonzago d'intorno attignesse, Col mio camuffo lo farò beningo » ' Se vedessi d'intorno qualche gonzo, lo ingannerò col mio sistema d'imbrogliare '. V. PRATI, *Voci di gerganti*, num. 88.

canzona ' discorso ' 17. Nel sonetto finale, vv. 69-70: « Farà canzone amara Il gonzo... » ' avrà da dolersi '. Cfr. *canzonar*.

canzonar ' parlare ' 2; *canzonaranno* ' parleranno ' 33; *canzonaranno* ' chiameranno, nomineranno ' 35; *canzonò* ' dissero ' 69. Il *N. M.*, 14, 1; 16, 12, ha: *canzonare* ' dire '; 15, 4; 32, 16: ' parlare '; inoltre, 14, 2; 16, 13: *canzonar(e) in amaro* ' dir male '; 10, 18; 13, 17: *canzonamento* ' canto '; 15, 5; 32, 17: ' parlamento '; 4, 12; 13, 1: *canzonamento de(l)la Gironda* ' Ave Maria '. Nel sonetto IV, 57: *canzonando fòle* (stampato *folle*) ' raccontando fòle '.

carniero ' fratello ' 74. Variante del seg.

carnifico ' fratello' *L* (6 volte); 74. *N. M.*, 14, 8; 19, 10: *carnifico, caro, carnoso* ' fratello '; 15, 17; 39, 3: *carnifica, cara, carniera* ' sorella '; *Lett.*: « La carnefice di tonello » ' tua sorella '; *Ott.*, 5, 4: « carnefic(i)e di mon(e) » ' fratello mio '. Cfr. *carniero*.

Carpi, a — ito è ' è stato rubato ' 6. Bisticcio geografico da *carpire* (cfr. *carpir*), anche della lingua comune. Nel Cammelli (che cito dall'autografo ambrosiano H, 223 inf.), 329, 3: « l'amico carpì a Carpi e andò a Rubiera ». Cfr. *carpir*.

carpion ' ladri ' 40. *N. M.*, 14, 19; 26, 3; *Nota*, 51. Cfr. *carpir*.

carpir ' prendere ', ' togliere ' *L*; 62; *carpite* ' (voi) rubate ' 53; *carpiti*, sost., ' derubati ' 53. Nel *N. M.*, oltre 15, 10; 36, 8: *carpire* ' ro(b)bare ' (che è pure nella *Nota*, 50: *carpire* ' imbolare '), cfr. 36, 8; 43, 25: *truccare in carpe(g)giana*, id., e Son. IV, 49-50: « Se attenchi un qualche pietro in questa tana, Cerca avïarlo innanzi in carpeggiana » ' se vedi in questa tana qualche mantello, cerca di rubarlo '. Sulla ricca serie dei sinonimi di *carpire*, v. M. L. WAGNER, *Ueber Geheimsprachen in Sardinien*, in *Volkstum und Kultur der Romanen*, I (1928), pp. 69-94, alla p. 73.

casa, a- ' per sicurezza ' (?) 38. Il senso è congetturale.

cavazzuti ? 69. Dato il contesto, esito ad accostarlo a *cavazzon* ' bello ', *N. M.*, 6, 10; 13, 4.

cerra ' mano ' 66; *cerette L.* Il *N. M.*, 14, 23; 28, 1, ha: *cerre* ' mani '; cfr. inoltre 32, 9: *oleccare le cerre* ' ongere le mani '. Per comprensibile estensione di significato, *ce(r)ra* indica anche la ' chiromante ', 10, 23; 13, 19. Cfr. *accerrato*, e v. PRATI, *Voci di gerganti*, num. 99.

chielma ' capo ' *L*. Il *N. M.*, 42, 22, ha un *chiulma* ' testa ', che probabilmente è da leggere *chielma*; inoltre, 12, 13; 13, 27: *chielmiero* ' capitanio '. V. PRATI, *Voci di gerganti*, num. 103.

compra ' egli si allontana ' 18. La lezione, congetturale, deriva da Son. IV, 9-11: « Ma attendi: se pel dritto aver vòi l'arte E sbalzar netto, fa che sii pivastro Atto a comprar e remigar di bella » ' Sta' attento: se vuoi intender bene l'arte (del furbo), e uscirne (sempre) netto, fa di essere giovane atto a correr via e allontanarti in fretta '. *N. M.*, 11, 16: *comprare* ' correre '. Inoltre: *compri viole* ' (egli) fugga ' 8; *comprante viole* ' fuggevole ' *L. Comprar(e) viole* è tradotto ' andarsi con Dio ', ' fugire ' nel *N. M.*, 3, 17; 12, 19; 16, 3; 19, 14.

contrapontizate in amaro con ' dite male di ' ' vi lamentate di ' *L*. V. *contrapunto*.

contrapunto ' lingua furbesca ' 1; 13; 31; 42; 49. *N. M.*, 15, 5; 32, 17; *contrapunto* ' parlamento '; e cfr. 4, 7: *rebecca il contrapunto* ' ascolta quel ch'io dico '.

cosco ' casa ' 27. *N. M.*, 11, 6; 13, 22; *Nota*, 6. Inoltre *N. M.*, 10, 14; 13, 15: *coschetto* ' càneva '; 15, 20; 39, 12: *coschetto delle fantasme* ' studio '; 12, 15; 13, 28:

cosco de Sant'Alto ' cielo '. *Cosco* è già nell'Angiolieri: « Mit'e Turella ne farà gran risa, Nell'e Pogges' e tutti que' del cosco », in *Poeti giocosi del tempo di Dante* a cura di M. Marti, Milano, Rizzoli, 1956, p. 169, Son. 51, 12-13. V. Prati, *Voci di gerganti*, num. 119.

dannezzar ' parlare ' *L*; *danneggia* ' (egli) parla ' 10; 24. *N. M.*, 32, 16: *danneggiare* ' parlare '. È in relazione con *da(n)nosa* ' lingua ', v. sotto. Cfr. sul principio dell'ultimo componimento, 1-4: « Che più onta vita o più cavazzon stato Di quel d'un furbo o de Maria famosa, Che sorte più di capo o più..., De che 'l buon Guid'Antonio [ha] danneggiato... »: ' Che miglior vita o più buono stato di quello di un furbo o di un famoso mariuolo, che sorte più grata o più... (di questa) di cui il buon Guid'Antonio ha parlato... '.

dannosa ' lingua ' *L*. Pure nel *N. M.*, 17, 18; 26, 15.

dragon ' dottori ' 1; 69. *N. M.*, 16, 20; 17, 12: *dragon* ' dottore '. Inoltre, 16, 21; 17, 13: *dragon de farda* ' dottor de medicina '; 16, 22; 17, 14; 19, 4: *dragon del re di Persia* ' dottor in filosofia ', ' filosofo '; 16, 24; 17, 16: *dragon del gran soprano* ' dottor de legge '; 4, 13; 17, 8: *dragon de' palchi de Sant'Alto* ' astrologo '; 15, 14: *draghetti* ' scollari '; 20, 2: *falcon de' draghetti* ' bidello '; 17, 20; 31, 7: *dragonetto, -i* ' notaro ', ' nodari '; 17, 22; 34, 3: *dragoncino* ' procurator(e) '.

falcona, f. s., ' serva ' 78; *falconissimo* ' umilissimo servitore ' *L*. Il *N. M.*, 21, 13; 38, 21: *falcon(e)* ' servitore '.

festa ' colpo ladresco ' 16.

frappa ' (egli) parla ' 39. *N. M.*, 20, 20: *frappare* ' dire '. Ma il vocabolo è anche del toscano comune, cfr. *Morgante*, XXIV, 168, 7-8: « Sì che e' non parla di questo, il ribaldo, Ma frappava altre cose di Rinaldo ».

fratengo ' caro ' *L*; *fratenga* ' cara ' 43; *fratenghe* ' care ' *L. N. M.*, 7, 17; 20, 10: *fratengo* ' buon '. Cfr. *Ott.*, 3, 3-4: « Se delle gorde zolle ci fien messe, Le carpiren col mio barbio frattingo » ' Se sul banco saranno messi dei denari, li ruberemo col mio buon compagno (?) '; 6, 5-6: « Di bolla in bolla le tue calche spandi; Mascando de' sottil frattinghi modi » ' Cammini di città in città, parlando con astuti buoni modi '; 2, 4: « Monello ha una fratta landra in brocco » ' Io ho una buona donna da conio '.

furbi, m. pl., 1; 19; 32; 59. *N. M.*, 12, 9; 20, 19: *furbo* ' compagno '.

furbo ' furbesco ' 8; 61. Al v. 8 la lezione deriva da C. L'edizione ha: « mascasse 'l furbo », con ripetizione del soggetto già espresso (v. 5: « l'un de i muchi »); ma il confronto col v. 61 rende sicura la scelta che si è fatta.

fusto ' corpo ' 47. *N. M.*, 11, 14; 20, 14.

gaii ' innamorati ', ' amanti ', sost., *L*. Il *N. M.*, 23, 2; 24, 21, ha: *gaia* ' innamorata '.

gainera ' volpe ' 25. Ho accolto la lezione di C., pensando al veneto *gaìna* ' gallina '. La lezione parrebbe confermata dal testo del capitolo in A, che reca *ganiera*, mentre il *N. M.*, 15, 29; 45, 1, dà: *carniera* ' volpe ', da « carne » (come ' sorella ').

ginaldi ' birri ' 24. Il *N. M.*, 10, 15; 22, 18, veramente dà: *ginaldo* ' cane '; ma la parola può essere applicata anche ai birri, cfr. *segugio* nello stesso senso. V. Prati, *Voci di gerganti*, num. 174.

giuppone di beltramo ' prigione ' 54. *N. M.*, 23, 18; 33, 26; *giuppon de beltrame* ' prigione '. V. Prati, *Voci di gerganti*, num. 179.

grancite ' voi rubate ' 50. *N. M.* 23, 23; 36, 8; 43, 2: *grancire* ' ro(b)bare ', ' tuore '. Cfr. *grancio* e *grancetto* ' ladro ' e ' ladruncolo ' in M. Löpelmann, *Il Dilettevole Essamine de' Guidoni, Furfanti o Calchi altramente detti Guitti nelle Carceri di Ponte Sesto di Roma nel 1598. Con la cognizione della lingua furbesca o zerga commune a tutti loro. Ein Beitrag zur Kenntnis der italienischen Gaunersprache im 16. Iahrhundert (nach einer Hs. der Berliner Kgl. Bibliothek: Ms. Ital. fol. 17. fo 646r-659r)*, in *Romanische Forschungen*, XXXIV (1913), pp. 653-64, II, 42; 80; 81; I, 16; II, 43, e v. Wagner, articolo citato sotto *carpir*.

guindo ' collo ' 56. *N. M.*, 12, 6; 22, 5; 22, 22: *guindo* ' collo ', ' golla '. V. Prati, *Voci di gerganti*, num. 194.

guinzo ' laccio ', ' capestro ' 56. *N. M.* 23, 4; 26, 1: *guinzo* ' lazzo '.

lanternasi ' si vedono ' 56; *lanternava* ' guardava ', ' sorvegliava ' 17. Da *lanterne* ' occhi ', *N. M.*, 27, 14; 31, 22.

lustro ' giorno ' *L*; *lustri* ' giorni ' *L* (3 volte). Questa notissima parola è registrata più volte nel *N. M.*, 7, 18; 8, 9; 22, 4; 27, 9; cfr. inoltre, 47, la lista dei giorni della settimana.

maggiorenga ' signora ' 45. *N. M.*, 30, 16; 38, 27: *maggiorengo* ' signore '. Anche 30, 10; 33, 5: *maggiorengo de tortosa* ' podestà '; 26, 6; 29, 26: *mazorana, maggiorana* ' (la) Nostra Donna »; 30, 17; 38, 28: *maggiorana* ' Signoria '. Cfr. voce seg.

mazo ' signore ' *L*; *maza* ' signora ' *L*. Nel *N. M.*, 30, 16; 38, 27: *maggio* ' signore '; 30, 13; 36, 4: *maggio* ' re '; 30, 9; 32, 18: *maggio d'ingegnosa* (*de ing-*) ' papa ' (« signore delle chiavi »); il *maggio di bistolfi*, nel Sonetto III, v. 1, dev'essere il ' vescovo ' »; 29, 18: *maggio de officii* ' dottore '; 30, 16; 38, 27: *magivo* ' signore '; 6, 6; 29, 2: *ma(g)givo de spetie* (*specie*) ' barisello, bargello '.

magra ' morte ' 79. *N. M.*, 14, 27; 28, 18.

manto ' saio ' o ' cappa ' 36. *N. M.*, 10, 17; 29, 11.

maria, f. s., ' mariuolo ' 7; *marie* 69. Il *N. M.*, 21, 20; 29, 21 ha *marietta* ' gaglioffo '. Cfr. la citazione sotto *dannezzar*. V. Prati, *Voci di gerganti*, num. 226.

martinerò ' taglierò ' *L*. Nel *N. M.*, 11, 17; 29, 13; 34, 6: *martino* ' cortello ' ' pugnale '; 11, 20: *martinare* nel senso di ' cruciarsi ', ma anche, 30, 19; 42, 13, in quello di ' tagliare '. Cfr. *ammartinare*, e v. Prati, num. 232.

mascasse ' (egli) dicesse ' 8. *N. M.*, 16, 12; 29, 16. V. Prati, *Voci di gerganti*, num. 234.

merli ' denti ' *L*. Anche *N. M.*, 16, 7; 29, 15.

monarca ' me ' 60. *N. M.*, 25, 7; 29, 25. Variante di *mone, monellò*, ecc. V. quest'ultima voce.

monello ' me ' 72. *N. M.*, 25, 7; 28, 9; 29, 23. Cfr. le citazioni sotto *calmon, carnifico* e *fratengo*. Inoltre Stanza, 1-2: « Chi vuol far l'arte del buon calcagnante, Attenda, ché monel ti farà cima » ' Chi vuol far l'arte del buon compagnone, attenda, che io ti renderò un furbo '; *Lett.*: « come vorrà monello » ' come io vorrò '. Anche *tonello* ' tu ', ' te ', cfr. sotto *carnifico* e *stanza*, e cfr. *Lett.*: ' dove tonello fece la festa del giro santo » ' dove tu facesti la festa della chiesa '; « Uno piattello di porcini si serba questa mornia al pettine a tone » ' Un piattello di porcini si serba questa sera a te perché tu lo mangi '; « vorrei tonello operassi... »; *Ott.*, 2, 5; *sonello* ' lui ', lei ': *Lett.*: « ma il medesimo lustro, verso la mornia, ritruccherà e ristansonerà nel cosco di sonello » ' ma il medesimo giorno, verso sera, ritornerà e resterà di nuovo in casa sua '. V. G. Folena, *Semantica e storia di monello* e *Ancora « monello » e famiglia*, in *Lingua nostra*, XVII (1956), pp. 65-77, e XVIII (1957), pp. 33-35.

morfa ' bocca ' *L* (bis). Nel *N. M.*, 18, 16; 29, 19: *morfa* ' fame '; ma, 6, 19; 29, 5: *morfia* ' bocca '; v. Prati, *Voci di gerganti*, num. 244. Deduco daÍ contesto che *rifonder morfa a morfa* valga ' rispondere ', replicare ', ' ricambiare (i saluti)'.

morfisco ' mangio ', ' bacio ' *L* (2 volte). Manca nel *N. M.*, ma è notissimo; cfr. Son. II, 5: « E se talor morfise urto e dorengo »; II, 19. Il *N. M.*, 27, 23; 30, 3, ha: *morfezare*; cfr. Stanza, v. 5: « morfizar ruspante » ' mangiar polli '; Son. IV, 71: *morfeggiar*. Cfr. *morfa*.

mucchi ' ladri ', ' compari ' 5. Manca al *N. M.*

osmo ' uomo ' *L* (bis); 9; *osmi* ' uomini ' 47; 55. *N. M.*, 24, 9; 32, 8.

pavanello? 68.

perpetua ' anima ' *L* (bis); 72. *N. M.*, 3, 25; 34, 11. Anche 16, 23; 40, 18: *sbasidor de perpetua* ' dottor de theologia '.

pescando ' rubando ' 4; *pescato*, sost., ' derubato ' 5. Il *N. M.*, 8, 18; 11, 12, ha la variante *bescare* ' cavar(e) della sacca '; ma 28, 6: *pescatore* ' mariolo '; 26, 3; 35, 7: *pescatori* ' ladri ' ' marioli '. V. Prati, *Voci di gerganti*, num. 29.

ponte levatore, ita sete di- ' avete rubato ' 75. Anche *Ott.*, 7, 3-4: « E non ristette mai di batter l'ale, Che passò il ponte a -Llevane » ' e corse tanto, che si portò via il fardello '.

prospere ' braghe ' 21. *N. M.*, 7, 10; 34, 15; *Nota*, 12: *prospere* ' le mutande '. V. PRATI, *Voci di gerganti*, num. 278.

rabuina ' diavola ' ' indiavolata ' *L.* Nel *N. M.*, 16, 9; 37, 14: *rabuino* ' diavolo '.

rasa ' inganno ' 41; *truccan di rasa* ' procedono con inganno ' 40. *N. M.*, 25, 1; 37, 7. Inoltre 3, 9; 36, 18: *rasa di* (*de*) (*r*)*a*(*f*)*frontatore* ' affrontare ' (?); 27, 20; 37, 9: *rasa de zambotto* ' mal de san Lazaro '. Cfr. anche *bruna, Dilettevole Essamine*, II, 37: « ... fra noi mendicanti sono diverse arti d'accattare l'elemosina, e ciascuna arte si chiama ' rascia ' in lingua nostra ».

rebeccate ' intese ' 12. *N. M.*, 32, 2; 37, 12: *rebeccare* (*rib-*) ' odire '. Anche 4, 7; 36, 20: *rebecca il contrapunto* ' ascolta quel ch'io dico '; 16, 6: *rebeccar con la serpentina* ' dar il lenguino '; *Nota*, 43: *rimbeccare la ballata* ' rispondere a proposito '. Con altro senso in *Morgante*, XXV, 62, 6-7: « e Bianciardin qua la ballata Più volte ha ribeccata » ' è tornato sullo stesso argomento '.

rifondere ' dare ' 62; ' dare ', ' mandare ' 70; *rifondo* ' metto ' *L*; *mi rifondo* ' mi porto ', ' mi reco ', ' vengo ' *L*; *refondeno* ' dànno ' 52; *rifonderà* ' (egli) darà ' *L*; *rifonda* ' (egli) dia ' *L*; *si riffondesse* ' si gettasse (sopra) ' 26; *refuso* ' dato ', ' offerto ', ' esposto ' 65. *N. M.* 16, 5; 37, 2: *refondere* ' dare '. Inoltre, 17, 4; 37, 3: *refondere l'arta* ' dare la fede '; 17, 5; 37, 4: *refondere un santon*(*e*) ' dare un pegno '.

rifonditor ' apportatore ' *L.* Cfr. voce precedente.

rïoppo, di — ' dietro ' 23. *N. M.*, 17, 1: *rioppo* ' drieto . Cfr. Son. IV, 8: « E il catarron aver rïoppo o a lato » ' e avere il boia dietro o a lato '.

ruffo ' fuoco ' 30. *N. M.*, 19, 15. Inoltre, 19, 16: *ruffo de santone* ' fuoco de Sant'Antonio '; 36, 16; 37, 16: *ruffoloso* ' rosso '. Il *Voc.*, 2r, ha *ruffaldo* ' el fuocho '. Il *Trattato de' Bianti over Pitocchi, e Birboni* (di cui ho visto l'edizione di Firenze, Alle Scalee di Badia, 1619), p. 75, cita i *ruffiti* « cioè brugiati », che fingono di aver perso tutto nell'incendio della loro casa e di avervi anche riportato scottature. V. PRATI, *Voci di gerganti*, num. 292.

ruspanti, f. pl., ' galline ' 25. *N. M.*, 37, 19; 44, 9: *ruspanti* ' uccelli '. Cfr. Stanza, v. 5: « Se tu vòi aste e morfizar ruspante » ' se vuoi denari e mangiar polli '. *Nota*, 45: *raspante* ' il cappone '. V. PRATI, *Voci di gerganti*, num. 295.

salso ' cuore ' 50. *N. M.*, 3, 25; 12, 14; 40, 16; *salsa* ' anima ', ' cuore '.

san piero ' saio ' o ' cappa ' 36; 39. *N. M.*, 10, 17. Cfr. Son. IV, 24-26: « E se avrai bon san piero, Di vasco te n'andrai, non di zambotto, Né di falcone o di fibbiante dotto » ' e se avrai una bella cappa, te ne andrai come un gentiluomo, non come un poveretto con le gambe malate, né come servitore, o come dotto cittadino '. Inoltre 35, 17; 37, 24: *pie*(*t*)*ro* ' saio '; 35, 18; 44, 18: *piedri* ' vesti ', ' veste ' (pl.). Cfr. citazione sotto *carpir*, e v. PRATI, *Voci di gerganti*, num. 263.

Sant'Alta ' dèa ' *L.* Nel *N. M.*, 16, 11: *Sant'Alto* ' Dio '; e cfr. 4, 17; 13, 2: *calcagni de Sant'Alto* ' angeli '; 12, 15; 13, 28: *cosco de* (*di*) *Sant'Alto* ' cielo '; 4, 13; 17, 8: *dragon de' palchi de Sant'Alto* ' astrologo '; 37, 22; 39, 2: *ruffo de Sant'Alto* ' sole '; 16, 17; 27, 3; 47, 1: *lustro del ruffo de* (*di*) *Sant'Alto* ' domenica '; 26, 18; 29, 28: *mocolosa de Sant'Alto* ' luna '.

sbasire ' morire ' 19; *sbasirete* ' morirete ' *L*; *sbasiti* ' sgomenti ' 57; *sbaside* ' morte di paura ' 28. *N. M.*, 28, 16; 41, 10: *sbasire* ' morire '; 4, 2; 18, 5; 40, 21: *sbasire su le fune* ' apicare ', ' essere apiccato '. Cfr. Son. II, 20: « ... su le fune al fin sbasisse » ' viene impiccato '. V. PRATI, *Voci di gerganti*, num. 301.

sbianchito ' scoperto ' 11; 34. *N. M.*, 16, 15; 40, 17: *sbianchire* ' (di)scoprire '. V. PRATI, *Voci di gerganti*, num. 302.

schivo ' bargello ' 15; 20. *N. M.*, 6, 6; 39, 20.

scorza ' saio ' o ' cappa ' 36; 37; 38. *N. M.*, 10, 17. Anche, 42, 11; 44, 18: *scorze* ' veste ' (pl.).

seste ' ginocchia ' *L.* Manca al *N. M.*

simon ' me ' 43. Variante di *mone, monello*. Cfr. *Lett.*: « e così conforta Simone » ' e così ti consiglio '; « acciò che si trionfi per la polverosa, che n'è divenuto più vago che simone degli spiriti » ' acciò che si faccia bella figura per la strada, ché ne sei divenuto più desideroso che io degli spiriti '. Cfr. *monello*.

spiga ' donna ' 45. *N. M.*, 16, 18; 40, 18.

stanza ' (egli) sta ' 47; *stanzano* ' stanno ' 54; *stanzi* ' (egli) stia ' 78. Il *N. M.*, 3, 14; 39, 16, ha: *stanzonato, stanzonamento* ' alloggiamento '; il *Voc.*, 3r: *stanzona* ' sta '; 5r: *chomogi stançona ton?* ' come stai? '. E *stanzare* è notissimo; cfr. *Ott.*, 3, 2: « Co' tassi stanzerem su pel berlingo (non *bert-*, come è nell'edizione Bongi) » ' staremo coi dadi sul desco '.

suriani? 55. Che la lezione sia esatta prova, l'espressione « i zirfalchi di Soria » del Sonetto III, 14.

tappo ' saio ' o ' cappa ' 36. *N. M.*, 10, 17. Anche, 44, 4 e 44, 18: *tappe* ' veste ' (plur.); 25, 21; 44, 16: *intappare* ' vestire '. V. Prati, *Voci di gerganti*, num. 349.

tartire ' cacare ' 21. *N. M.*, 10, 7; 43, 10. Anche, 10, 8; 43, 9; *tartitore* ' cacatore '. V. Prati, *Voci di gerganti*, num. 352.

truccan ' vanno ', ' procedono ' 40; *truccarà* ' verrà ' 79; *truccherà* ' andranno ' 30; *truccati* ' giunti ' 3. Il *N. M.* ha molte frasi formate con *truccare*, v. esempi sotto *carpir*. Inoltre, 25, 5; 43, 17: *truccare in codognato* ' imbriacarsi '. V. Prati, *Voci di gerganti*, num. 365.

turlante ' uscio ' *L.* Nel *N. M.*, 44, 6; 44, 24: *turlante* ' usso '. La metafora *rifondo stanga al turlante* ' metto la stanga all'uscio ', ' finisco ', è tolta alla lingua. Il *N. M.*, 19, 20; 29, 20, ha: mettere la stanghetta ' far fine ', che non è solo gergale.

vergata ' lettera ' 68. La parola manca al *N. M.*, ma ne deduco il senso dalla *Nota*, 24, che ha: *vergolosa* ' la lettera '.

vostrise ' voi ' *L* (3 volte); *vostriso* ' voi ' 46; 76. Il *N. M.* ha solo un *vostriso* in una frase, a 45, 12, ma la parola è ben nota. Cfr. Stanza, v. 3.

vostr'ò̀deno ' voi ' *L* (bis). Non documentato nel *N. M.*, ma ben noto ai gerghi (cfr. ad es. C. Battisti, *Il gergo dei calderai della Valle di Sole nel Trentino*, in *Scritti geografici...* a cura di E. Bittanti, Firenze, Le Monnier, 1923, pp. 595-612, alla p. 609: *el me oden* ' io stesso ').

zaff(a)rani ' sbirri ' 20; 55 (?). *N. M.*, 38, 3 (*zaffrani*). Al v. 55 la lezione è congetturale (su A *Tassare gli* + C *Taffarri*); ma mi sembra probabile che si continui il bisticcio iniziato al v. 53: questi (metaforici) ' sbirri ' si trovano « col guinzo al guindo », così come i *carpiti* o ' derubati ' vanno a finire in prigione. Cfr. *N. M.*, 46,6: *zaffi* ' sbirri ', e V. Prati, *Voci di gerganti*, num. 377; Ageno, *Per una semantica del gergo*, p. 429.

zergo 52; 63. *N. M.* 46, 8.

Franca Ageno

IL MANOSCRITTO DELLA «GIOVINEZZA» DI F. DE SANCTIS

Il frammento delle memorie di Francesco De Sanctis, pubblicato per la prima volta dal Villari nel 1889 col titolo *La giovinezza di F. De Sanctis, frammento autobiografico*, è stato fino ad oggi ristampato sempre nel testo dell'edizione Villari, perché a nessun editore è stato possibile riscontrarlo sul manoscritto che era, come si sa, di pugno della nipote del De S., Agnesina, cui l'illustre zio dettò le sue memorie negli ultimi anni di vita. Qualche ritocco al testo del Villari apportò il Cortese, ristampando il frammento autobiografico nella sua non compiuta edizione delle opere di F. De S. (1); ma si trattò quasi esclusivamente di rettifiche apportate alla punteggiatura e di taluni accorgimenti grafici. Gli altri editori si sono attenuti, in genere, al testo del Cortese, o al Villari e al Cortese insieme: ma, ripeto, nessuna sostanziale rettifica all'edizione Villari era consentita a chi non fosse potuto risalire al manoscritto.

Recentemente, durante le ricerche fatte per raccogliere il maggior numero possibile di autografi desanctisiani, per preparare l'edizione delle *Opere complete* di F. De Sanctis diretta da Carlo Muscetta per l'editore Einaudi, tra le altre carte messe cortesemente a disposizione degli editori dai familiari del De S., è venuto alla luce il manoscritto dei primi dieci capitoli del frammento autobiografico, di pugno di Agnese De S.

È un quaderno di 146 pagine numerate, dal quale però mancano le pagine 19-22 e 51-52, con le corrispondenti 123-26 e 93-94. Tranne le primissime pagine, tutte le altre presentano a sinistra un margine bianco, per un terzo circa della larghezza della pagina, riservato ad eventuali correzioni; queste ultime, però, sono più spesso interlineari che marginali, e quasi tutte della stessa mano che ha vergato il testo, quindi dell'Agnesina. Certamente del De Sanctis sembra una correzione a p. 77 del ms., dove all'espressione «dell'abate Furiati» è sostituito, nell'interlinea, «di don Niccola Gigli» (inizio cap. VII). Una colonna del testo tra le pagine 127-28 del ms., e qualche correzione qua e là, sono di mano diversa da quella del-

(1) F. De S., *Memorie e scritti giovanili*, vol. I, Napoli, Morano. Avverto che tutti i riferimenti alle pagine del testo, fatti in questa nota, rinvieranno sempre a questa ediz. Cortese, tranne il caso in cui sia esplicitamente citata un'altra edizione.

l'Agnesina, ma non certo di pugno del De S.; ciò potrebbe confermare una testimonianza di Antonio Iamalio, secondo la quale al manoscritto delle memorie del De S. ha messo mano, oltre la nipote, qualche altro familiare del critico (1).

Il ritrovamento del manoscritto brevemente descritto sopra ci offre la possibilità di risalire, anche se per un numero limitato di capitoli, alla forma originaria dei « ricordi » del De S.. Dico « ricordi » perché questo è il titolo che si legge sulla coperta del fascicolo (e si legge, cancellato, anche sulla pagina 1, in alto, sopra il titolo del cap. I, « Mia nonna »); sulla coperta, in alto, invece, si legge, cancellato, « I miei anni giovanili ». La questione del titolo non è oziosa, perché ci illumina sulle intenzioni del De S. circa l'estensione che queste memorie dovevano avere. Secondo Luigi Russo l'opera rimase incompleta, prima ancora che per la morte dell'autore, per motivo d'ispirazione (2); ora il titolo « Ricordi », che appare sostituito ad un precedente « I miei anni giovanili » (che forse suggerì al Villari il titolo, poi divenuto classico, « La giovinezza ») è un'altra conferma, accanto alla lettera del De Sanctis ad A. C. De Meis, del 6 ottobre 1883 (3), che le memorie avrebbero dovuto abbracciare anche gli anni successivi alla giovinezza.

Vediamo ora i più interessanti risultati di una collazione dell'edizione Villari col manoscritto, che ci permetterà di giudicare il criterio adottato dal Villari nella revisione del testo originario. Il Villari, nel dare alle stampe il manoscritto affidatogli qualche anno prima dalla vedova De Sanctis, lo faceva precedere da una « Prefazione » in cui, tra l'altro, precisava entro quali limiti aveva contenuto la sua opera di revisore.

« ... Il manoscritto fu poi riveduto dal De Sanctis, come e quando poteva. Vi si trovano in fatti, più volte, correzioni di sua mano; e però io stimai mio debito non portarvi alcuna alterazione. In qualche luogo mutai la punteggiatura, per ottenere maggiore chiarezza, e mutai qualche frase o parola assai raramente, quando cioè si trattava di vere e proprie inavvertenze. In tutto il resto riprodussi nella stampa fedelmente l'originale, anche quando sarebbe stato assai desiderabile che l'autore avesse potuto di nuovo rivederlo. Lo stile e la lingua più volte tradiscono veramente la stanchezza dell'animo. Le disuguaglianze sono molte; parole

---

(1) L'Iamalio riporta una dichiarazione di Nunziante Testa, nipote della signora Marietta Testa, moglie del De S.. « Un giorno... che il Professore mi veniva dettando alcuni di quei Ricordi della sua giovinezza... » (A. Iamalio, *Il pensiero religioso di F. De S.*, nel vol. « Studi e ricordi desanctisiani », p. 228).

(2) « L'opera però rimase incompleta, e non a caso; il De Sanctis non poteva scrivere che le memorie della sua giovinezza, perché pur nella mente adulta, severa e profonda, il ritmo interno della sua vita ebbe sempre qualcosa di fanciullesco... » (L. Russo, *Ritratti e disegni storici, dal Manzoni al De S.*, p. 228).

(3) « ... E se non fosse la mia cara nipote, sarebbe una disperazione. Ma lei fu il mio angiolo durante la malattia degli occhi; perché potei a tutto mio agio dettarle le mie Memorie, e sono giunto sino al 1844. Quanto altro mi rimane! quante volte debbo parlare di te, di cui ho già parlato due volte... ». (La lettera fu pubblicata dal Croce in *Ricerche e docum. desanctisiani*, VIII, pp. 17-18).

e frasi, che ricordano i dialetti del mezzogiorno, vengono di tanto in tanto a turbare l'armonia della forma italiana. Il vero è che noi qui abbiamo non solo un frammento, ma spesso anche un abbozzo, il quale non poté ricevere l'ultima mano dall'autore. I fatti non sempre sono narrati con ordine cronologico; spesso si ritorna su quello che già si è detto, e di rado assai vi si trovano date di mesi o di anni; né sarebbe facile porvele, trattandosi spesso di fatti privati e poco noti agli altri... » (1).

Si deve riconoscere che le osservazioni del Villari ed il conseguente criterio da lui seguito nella revisione del testo desanctisiano sono in buona parte giustificati dallo stato del manoscritto. Realmente la punteggiatura è difettosa e inegualmente adoperata, non saprei dire se per una relativa incuria di chi dettava o di chi scriveva; senza dubbio sia l'autore che la sua amorevole segretaria potevano indulgere ad una certa trasandatezza di punteggiatura, per la speranza che si potesse ritornare sul testo, con maggiore attenzione, ad opera finita.

Così pure nel manoscritto è costante l'oscillazione tra forme intere e forme contratte dell'imperfetto indicativo (avea-aveva) e, sempre nello stesso tempo verbale, tra la desinenza in « a » e quella in « o » della prima persona singolare (era-ero); sicché all'editore si impone, o di lasciare tutto inalterato, o di decidersi ad una scelta per la forma moderna, che poi sia rispettata per tutto il testo; il che non sembra che il Villari abbia fatto. Per quanto concerne l'ordine cronologico degli avvenimenti, non è una novità che esso, nelle memorie del De Sanctis, non sempre è rispettato; non c'era quindi bisogno del ritrovamento del manoscritto per apprendere come il De S. fosse spesso tradito dalla memoria (come del resto chiunque in quella situazione) nel precisare una data, un esatto domicilio o un personaggio di opera letteraria. Nel manoscritto, tutt'al più, possiamo trovare ulteriori conferme della ormai leggendaria « distrazione » del critico.

Così, ad esempio, l'episodio del suo ultimo congedo dalla madre, che ora si legge verso la fine del cap. XII (2), era stato dettato, in precedenza, come chiusa del cap. VI (3). Evidentemente il critico

---

(1) *La giovinezza di F. De S...*, pubblicata da P. VILLARI, Napoli, Morano, 1889, pp. X-XI.

(2) « ... La mattina seguente volli partire. Mamma, ancorché fosse innanzi l'alba, e il freddo grande, volle accompagnarmi fino al cimitero, e là c'inginocchiammo e pregammo. Io avevo una gran tosse, e lei mi si attaccò al collo, e mi stringeva forte, e mi diceva con lacrime: Figlio mio, forse non ti vedrò più. Ed era presaga! Non dovevamo più rivederci » (*La Giovin.*, pp. 82-83).

(3) Il brano, cancellato, e con accanto la scritta « cassato », si legge alle pp. 76-77 del ms., in forma lievemente diversa dal contesto del cap. XII. « Quando venne il tempo del ritorno, mamma, ancorché fosse di buon mattino e il freddo grande, volle accompagnarmi fino al cimitero, e là c'inginocchiammo e pregammo. Io aveva una gran tosse, con la faccia d'un tisico; e lei mi si attaccò al collo, e mi stringeva forte, e diceva con molte lacrime: povero figlio mio, forse non ti vedrò più. Ed era presaga. Non dovevamo più rivederci ».

aveva fatto confusione, in un primo tempo, tra i due brevi soggiorni morresi, l'uno al tempo degli studi filosofici con l'abate Fazzini, l'altro al tempo del colera del 1836-37 (1).

Altro esempio della distrazione del De S. incontriamo a p. 6 del ms., cap. II, là dove lo scrittore ricorda le sue prime appassionate letture dei romanzi di Walter Scott. « Giovannino (il cugino) ci lesse il Leicester » (anzi la segretaria aveva scritto « Leicestr » !) reca il ms., e allude evidentemente al romanzo *Kenilworth*, di cui Leicester è uno dei protagonisti. Questo tratto fu corretto dal Villari, che sostituì senz'altro il titolo esatto *Kenilworth* alla parola « Leicester »; sicché soltanto adesso veniamo a conoscenza di questa svista del De Sanctis. Ma è opportuno osservare, d'altro canto, come il Villari, che rettificò quest'evidente errore del De S., si sia lasciata sfuggire, invece, l'altra grossa svista letteraria del cap. IV (« Genoviefa »), dove ripetutamente la figliastra del poeta inglese Young, cantata nella quarta delle celebri « Notti », è chiamata Virginia invece che Narcisa. Fu primo il Cortese, se non erro, a notare, e correggere anche, tale svista. Può esser che il Villari non abbia sentito la necessità di riscontrare i riferimenti letterari del cap. IV, perchè forse riteneva che quella pagina fosse stata più particolarmente curata dall'autore, che ne aveva autorizzata la pubblicazione su una « strenna » romana (2); ma può anche darsi che l'inavvertenza del revisore sia dovuta veramente al modo in cui la revisione fu fatta, preoccupandosi il Villari solo di salvare il decoro letterario del testo, ma rinunciando, in sostanza, ad un serio impegno filologico, forse anche perché non riteneva l'opera degna di una tale fatica. Dalla collazione, infatti, vien fuori qualche altra prova di come non sempre attento e coerente fosse il lavoro di correzione del Villari (3).

Tuttavia, più che notare le omissioni del revisore, può essere interessante vedere come egli sia intervenuto sul testo del De Sanctis. Sia ben chiaro che non c'è da attendersi, dal manoscritto, un testo delle memorie totalmente nuovo; né d'altronde il Villari era nelle condizioni e nella necessità di introdurre in esso, poniamo, mutamenti del genere di quelli che Benedetto Croce apportò ai quaderni dei discepoli del De Sanctis in *Teoria e storia della letteratura* (4).

---

(1) L'episodio si legge anche, con notevoli corrispondenze col racconto della *Giovinezza*, in una lettera del De S. agli amici N. Mazza e L. Menichini, da Cosenza, il 6 dic. 1849. Cfr. vol. XVIII ediz. Einaudi, *Epist.* a cura di G. Ferretti e M. Mazzocchi Alemanni, pp. 77-78.

(2) *Strenna dell'Associazione della stampa periodica in Italia*, Roma, 1882, pp. 193-94.

(3) Valga un esempio. Il ms. reca, a p. 117, l'espressione « pestavo dei piedi », che il V. corresse in « pestavo i piedi ». La stessa espressione, invece, ritorna, non corretta, nel cap. XIV, dove si legge un « pestando dei piedi » (ediz. Villari cit., p. 129).

(4) Se ne può leggere qualche esempio in *Teoria e storia...*, cit., vol. II, pp. 197 sgg.

Ma le correzioni del Villari, anche se non cospicue per numero e portata, sono rivelatrici di un gusto radicalmente diverso da quello di De S. scrittore, e costituiscono un esempio, indicativo, pur se modesto, dei risultati cui può portare la sovrapposizione del gusto dell'editore a quello dell'autore.

Il Villari, come abbiamo visto, notava nel frammento autobiografico « inavvertenze » e « dialettismi », ed esprimeva il rammarico che « parole e frasi che ricordano i dialetti del mezzogiorno » venissero di tanto in tanto « a turbare l'armonia della forma italiana ». Alla radice di questo rammarico noi sentiamo la « toscanità » e « fiorentinità » della cultura del Villari, transfuga, come dell'idealismo, così in generale della cultura napoletana (1).

Senza sottovalutare, in questa sede, l'innegabile provvisorietà dello stile di queste memorie in molti punti, e la tante volte denunciata trasandatezza dello stile desanctisiano in genere, mi pare che il Villari, fiorentino d'adozione, fosse il meno adatto ad avvertire quanto di intenzionale, di programmatico poteva avere l'intonazione dialettale di quello stile: quella « superiore condiscendenza » per la paesanità dello stile, in altri termini, di cui ha parlato e recato prove efficaci il Russo (2), e che si riportava, in ultima analisi, al gusto realistico dello scrittore irpino (3).

Non è certo questo il luogo più indicato per riprendere il problema del gusto realistico del De Sanctis, trattato peraltro validamente nei citati saggi del Russo e del Muscetta; ma l'argomento porta fatalmente a risalire, dalle nostre piccole questioni di critica testuale, a principi teorici di vasta portata, sia pure nella forma del semplice contributo documentario, inteso a confermare il carattere programmatico dello stile realistico desanctisiano, al di là delle effettive inavvertenze che si riscontrano in tutte le opere che attendono una seconda mano.

Quando ci si trova dinanzi alle correzioni apportate dal Villari al testo delle memorie desanctisiane, non si può non ripensare, per giustificata reazione, a taluni fondamentali concetti del critico irpino in fatto di forma realistica. Non importa qui stabilire fino a che punto tali concetti del De Sanctis fossero eredità della poetica romantica, e da qual punto, invece, cominciasse una loro convergenza e adesione ad una poetica dichiaratamente veristica; qui si vuole solo richiamare alla mente qualcuno di quei concetti, nei quali ci

---

(1) Si vedano su quest'argomento le belle pagine del Russo, in *F. De S. e la cultura napoletana*, pp. 246 sgg.

(2) Si veda il cit. saggio del Russo, in *Ritratti e disegni storici*. Il saggio si può leggere in parte anche come introduzione al commento del Russo alla *Giovinezza*, Le Monnier, Firenze.

(3) È sempre fondamentale sull'argomento il saggio di Carlo Muscetta, *La poetica realistica e il gusto del De Sanctis scrittore*, in *Studi desanctisiani* di Croce, Cione, Muscetta, Napoli, Guida, pp. 11-53.

sembra quasi di udire la giustificazione della cosiddetta paesanità dello stile di queste memorie. Ne riporto soltanto due che, scritti come furono a 23 anni di distanza l'uno dall'altro, si possono considerare quasi i punti estremi dello sviluppo di una teoria desanctisiana sul realismo stilistico, tra romanticismo e verismo. Il primo è un passo di una lettera a Diomede Marvasi.

« Le forme volgari che hai censurate — scriveva il De S. all'amico — ci stanno con intenzione: bisogna uscire un po' da questa maestà e dignità convenzionale della nostra prosa, variare un po' i toni, scendere, se occorre, anche nel trivio, come fa Victor Hugo, come fanno gl'Inglesi. Ma bisogna saperlo fare, bisogna che il volgare ci stia a vivezza, a varietà, a facezia, a umore; insomma, che non resti uno stupido ed arido volgare » (1).

L'altro è un passo della conferenza « Il darwinismo nell'arte », del 1883.

« Il dialetto è destinato a divenire il nuovo semenzaio delle lingue letterarie; vi sarà come un ritorno alle fresche sorgenti della vita naturale » (2).

Sono passi notissimi; ma sono giudizi, questi, che non mirano soltanto a fornire al critico un metodo per la valutazione delle opere letterarie, ma contengono anche la disposizione ad operare come lievito nella prosa del critico stesso, soprattutto, poi, quando egli passi dal linguaggio delle opere critiche alla narrazione e al bozzetto. Ed allora ci accorgeremo che quelli che al Villari sarebbero apparsi « inavvertenze » e « dialettismi », spesso erano, nella prosa desanctisiana, modi di raggiungere, attraverso una peculiare « proprietà » di lingua, che non rifuggiva da intonazioni dialettali, la piena espressione dell'umanissimo mondo affettivo e morale dello scrittore.

In tal modo il contrasto tra i due gusti, del De Sanctis e del Villari, ci ripropone, in una prospettiva molto più ampia e in maniera, per così dire, dinamica, l'antinomia « purezza-proprietà » che s'era affacciata al De S. quand'era ancora discepolo del Puoti, e per suggestione del grande Leopardi (3).

Soffermiamoci ora a considerare alcuni esempi delle correzioni del Villari (4). Un primo gruppo ci è offerto da termini o da brevi espressioni, alcuni dialettali, altri no, che il revisore sostituì con equivalenti non sempre esatti. Così un « casati » del ms. diventa « ammo-

---

(1) *Lettere da Zurigo a D. Marvasi*, Napoli, Ricciardi, p. 108.

(2) *Il darwinismo nell'arte*, in *Scritti vari, inediti e rari*, più volte ristampato.

(3) *Memorie e scritti giovan...*, cit., vol. I, pp. 72 e 138; in quest'ultimo punto si legge: « Sostenevo che l'importante era meno di scriver puro che di scriver proprio, e al dogma della purità avevo sostituito il dogma della proprietà e della precisione ». Cfr. anche MUSCETTA, saggio cit., pp. 15-16.

(4) Per un confronto completo si rinvia al vol. I dell'ediz. Einaudi.

gliati » (p. 4) (1), « vichi » diventa « vicoli », (p. 61), « seggiola » diventa « sedia » (p. 15). Altre sostituzioni di questo genere: « una squadra da compasso » (Villari, « compasso », p. 10), « bugiella » (2) (V. « bugietta », p. 11), « scansie », « calamariera » (V. « scaffali », « calamaio », p. 21), « trarmi » (V. « cavarmi », p. 52), « gentame » (V. « gentaccia », p. 59).

L'espressione « i sottani di casa » una volta è resa dal Villari con « casa » (p. 4) semplicemente; altrove, invece, e impropriamente, con « i sotterranei » (p. 32). Altrettanto impropriamente un « metteva la tavola » del ms. diventa « metteva in tavola » (p. 4), che significa cosa ben diversa, e il « mi veniva zio dal lato materno » di p. 8, così saporosamente dialettale, si scolorisce in « mi era zio ».

Un altro gruppo di correzioni ci è offerto da lievi variazioni introdotte dal revisore nella punteggiatura e nel giro della frase, come egli stesso dichiarava nel passo citato della prefazione. Ma anche in questo gruppo di emendamenti, per qualche caso in cui l'intervento del Villari appare giustificato e opportuno, incontriamo invece passi in cui senza dubbio tale intervento si risolve in danno del tono narrativo originario. Più fastidio si avverte per l'opera del revisore là dove il contesto rivela nel De S. un aperto compiacimento di narratore: il passaggio dal ms. all'ediz. Villari dà sempre il senso come di un appiattimento dell'espressione, che nell'originale è mossa, vivace, pervasa di bonaria malizia, anche se letterariamente ingenua e sprovveduta. Eccone qualche esempio.

A p. 59 il ms. ha: « mi chiamò un pezzente, un calabrese » (Villari, genericamente: « mormorava con insolenza »); a p. 61: « E fece un gesto con la mano, che voleva significare, vi darò le mazzate » (V.: « ... che voleva significare minaccia di peggio »); a p. 63: « ... e qualche voce ci giungeva, bambocci, ragazzaglia, e non dico le parole sconce » (V.: « e dicevano parole sconce »).

In qualche altro punto, dove è possibile pensare ad un evidente *lapsus* della segretaria, si può anche accogliere l'emendamento del Villari, come ad es. nel periodo: « Io sognavo quasi ogni giorno d'essere un imperatore quando mi vedevano a testa bassa e a bocca muta; mi davano un pizzicotto, e mi dicevano: che pensi? » (Il V. corresse la punteggiatura: « Io sognavo quasi ogni giorno d'essere un imperatore. Quando mi vedevano etc... », cap. V, p. 20). Ma non si può accettare l'intervento dell'editore in contesti che,

---

(1) Non saprei stabilire se il « casati » qui sia un dialettismo vero e proprio, o non, piuttosto, uno di quei vezzi trecenteschi cui spesso il De S. ricorre nella prosa delle memorie. Ma il ricorso a preziosismi puristici presuppone quasi sempre nello scrittore una disposizione ironica, che qui mi pare che manchi.

(2) Si osservi come il Villari, che qui ha reso « bugiella », diminutivo di sapore napoletano, con « bugietta », non ha operato un analogo emendamento al cap. XXII, dove incontriamo la forma « scolarello » (p. 149).

se sono innegabilmente anacolutici, sono però forme del linguaggio parlato che rivelano lo sforzo di aderire al moto interiore della fantasia dell'autore. Così al cap. II, p. 9, dove il ms. reca: « ... non voleva parere innanzi a D. Pietro che un fanciullo gli prendesse la mano » (– è la nota discussione, chi fosse più grande, Cesare o Annibale –; il V. corresse: « ... non voleva che innanzi a don Pietro un fanciullo sembrasse prendergli la mano »); così pure al cap. X, p. 56, dove alla lezione del ms., « Quel dover torturare una frase di Livio o di Tacito che facevano gli scolari per cavarne un senso plausibile ... », il Villari sostituì « Quel torturare che facevano gli scolari una frase di Livio o di Tacito per cavarne ... ».

Non convince troppo un emendamento del Villari alla chiusa del cap. III, dove il De Sanctis racconta il furto della « panella »; il lieve ritocco apportato dal Villari alla punteggiatura mi pare che distrugga tutto il tono di movimento e di trepidazione che l'autore aveva dato al racconto. Nel ms. si legge: « Giunsi in mezzo ai compagni così brutto, che pensarono non fossi riuscito; quand'io mi cacciai di sotto la ' panella '. Saltarono, gridarono, batterono le mani... ». Invece nell'ediz. Villari abbiamo (p. 16): « Giunsi in mezzo ai compagni così brutto, che pensarono non fossi riuscito. Quand'io cacciai di sotto la ' panella ', saltarono, gridarono... ».

Un esempio più cospicuo di inopportuno intervento del revisore incontriamo però al cap. IX, là dove il De S. racconta dello sfortunato concorso di zio Carlo alla cattedra di letteratura latina all'Università di Napoli. Descrivendo il resoconto che del concorso fa il marchese Puoti, nel suo palazzo, ad amici e discepoli, mentre il cameriere lo rade, il De S. aveva dettato: « ... Il Marchese continuava con vivacità di parola e di gesto, con grandi atti pazienti di Gaetano che gli faceva la barba ». L'ediz. Villari invece reca: « ... Il Marchese continuava con vivacità di parola e di gesto, mentre che grandi atti d'impazienza faceva Gaetano, che gli radeva la barba ». La lezione del ms., oltre che essere più sintetica, ci mostra il buon Gaetano, più che impaziente, rassegnato; e questo quadretto, senza dover ricordare che difficilmente sapremmo immaginarci un inferiore in atto di impazienza verso un uomo dal carattere del marchese Puoti, è più vivo e meglio intonato a tutta la scena, che è un gustoso interno di vita napoletana.

Qualche altro caso convalida in noi l'impressione, già espressa sopra, che il lavoro del Villari sia stato frettoloso; solo così si spiega come egli non abbia tenuto conto dei particolari del contesto, dove essi potevano guidarlo, o si sia lasciate sfuggire delle sfumature di stile, tipicamente rivelatrici dell'animo del De Sanctis. Il passo del cap. V, p. 25, in cui il De S. ricorda l'insegnamento fisico-matematico del Fazzini, suona nel ms.: « Il professore si studiava di tirarci allo studio di ciascun particolare e faceva esperienze delicate; ma io ero miope, e gustavo poco quel che poco vedevo ». L'ediz. Villari,

con lieve inversione, reca: « ... gustavo poco quel poco che vedevo ». Più arbitraria è la correzione di un « fece seder tutti » del ms. in « fece rider tutti » (p. 27). Qui tutti i precedenti del racconto giustificano pienamente la lezione del manoscritto. Il De S. narra lo svolgimento di un'accademia in casa dell'abate Fazzini, durante la quale egli aveva annoiato il pubblico presente con « una olla putrida in versi sciolti, un volume di carta scritta da far paura ». A un certo punto il giovane dicitore fu interrotto da un amico, che aveva notato l'impazienza del pubblico, ed egli smise. « Tutti si levarono in piedi, come liberi da un peso, quando: Zitto! si udì, e si vide alla tribuna un bassotto, che gridò: Sonetto in lingua napoletana. La brevità e la novità della poesia fece seder tutti ». Questo è il racconto del De Sanctis, e non si comprende il perché della correzione del Villari, tanto più che le risa e gli applausi del pubblico al nuovo dicitore (il cugino Giovannino), che è presumibile venissero solo dopo la lettura del sonetto, sono descritti poco appresso.

A p. 56 la frase: « Erano miei coetanei, e ci capivamo meglio » è resa dal Villari con « ... e mi capivano meglio », dove va completamente perduta la sottile allusione, così tipicamente desanctisiana, ad un rapporto maestro-discepoli fondato sul piano della parità e della collaborazione. E chiunque abbia una certa familiarità con lo stile del De Sanctis sentirà come sia pleonastica l'aggiunta di un « di me » dopo il « dentro », in un contesto dove l'autore aveva dettato: « E dimorando tutto dentro, non sentivo e non vedevo niente intorno a me ». Il « dentro », qui, equivale all'espressione avverbiale « al di dentro », che il critico De S. usa così spesso in forma assoluta per esprimere l'intensa concentrazione del poeta, specialmente di quello soggettivo (1), come qui la vita interiore dell'adolescente.

Per terminare questo esame voglio ricordare un'altra peculiare correzione del Villari, che ha indotto qualche commentatore ad attribuire al De Sanctis una preoccupazione che invece l'autore non aveva avuta affatto. Intendo parlare della soppressione di alcuni cognomi nella loro forma intera, e nella sostituzione ad essi della semplice sigla della lettera iniziale. Ciò avviene in quei punti delle memorie dove il De S. deve parlare di persone il cui ricordo è legato ad impressioni o fatti spiacevoli della sua giovinezza: così nel capitolo VIII, dove si parla di un « abate M..., un pugliese falso e astuto »; così nel cap. X quel « tal Francesco D... », il « bricconcello », lo « scroccone » che sottrae al De S., con la scusa di un prestito, le povere piastre faticosamente guadagnate con una lezione privata; così, nel cap. XI, « un tal C... », che non gli paga le lezioni, e un « tale Ambrogio C... », che si fa prestare dal De S. tutti i suoi appunti e

(1) Così nel Cap. su Petrarca, nella *St. della lett. ital.* egli scrive: « La vita... rimane pregna di pensieri e immaginazioni, tutta al di dentro ».

manoscritti giovanili, senza più restituirglieli. C'è anche qualche altro esempio qua e là, ma è inutile riferirli tutti.

L'edizione Villari, come dicevo, riporta i nomi di quelle persone così appunto come li ho riferiti: « l'abate M...; Francesco D...; un tal C...; Ambrogio C... »; sicché Luigi Russo poteva essere indotto ad annotare, una volta per tutte: « Avrai già notato come il De S. tace per delicatezza il cognome di quelle persone di cui non può dir bene » (1). Ebbene, la cosa non sta proprio così. La delicatezza fu proprio del Villari, perché nel ms. noi leggiamo per esteso i primi due cognomi: l'abate Meledandri, Francesco Durelli (gli altri non si possono ricavare, perché il ms. non giunge fin lì).

Oltre che per il riscontro con l'ediz. Villari, il manoscritto è interessante anche sotto un altro aspetto: in esso si possono raccogliere ed esaminare correzioni, cancellature, pentimenti dello stesso De S., a volte non privi di interesse. Riporto solo qualcuno degli esempi più notevoli, che possono illuminare più da vicino l'animo dello scrittore.

Le correzioni più singolari sono quelle relative ai ricordi domestici, ai familiari più cari al cuore del De S. La correzione, la cancellatura rivela, in questi casi, nello scrittore, un indugiare di origine sentimentale prima che letteraria, come ci dice la tormentata, anche se in fondo semplice aggettivazione usata per definire la faccia della nonna (che prima era « piccola », poi « rimpiccolita » ed infine, nella lezione definitiva, « rimpiccinita », p. 5); come ci dicono certi aggettivi adoperati per Genoviefa (« morta nel fiore dell'età, con tante allegre idee in testa, *pomposa*, *ridente*, *festeggiata* »), successivamente soppressi (p. 18).

Ma a proposito di Genoviefa il ms. presenta una frase cancellata che è la spia di una predilezione letteraria che aveva nel De S. origini lontane, ed è veramente un peccato che l'autore l'abbia soppressa. Si sa come Genoviefa, nella testa dello studente adolescente, si confondesse con i fantasmi poetici di creature letterarie che in quegli anni occupavano la sua fantasia: Narcisa, Beatrice, Graziella. Ma se una creatura poetica poteva associarsi con urgenti ragioni al patetico ricordo di Genoviefa, questa era la Silvia del Leopardi: nessuna meglio di lei poteva incarnare l'ideale della « donna sparente », che sarà uno dei miti poetici più cari al critico De Sanctis (2), e di cui Genoviefa sembrava un'incarnazione. Ebbene, la frase cancellata nel ms. suona appunto così: « Ma ero troppo piccino e non capivo Genoviefa con l'anima di quel poeta che creò la Silvia ».

Perché l'autore soppresse questa frase? Forse per un eccessivo scrupolo di precisione storica? Forse per timore di anticipare, anacronisticamente, di qualche anno l'inizio di quel particolare culto

(1) *La giovinezza*, comm. di L. Russo, p. 98, n. 246.

(2) Si veda, per questo mito, il saggio del De S., *La Nerina di G. Leopardi*.

del Leopardi, che fu così durevole nel suo spirito, ed anzi dava i suoi frutti migliori proprio negli anni in cui De S. dettava queste memorie? (1). Ma credo che gli sarebbe stato da tutti perdonato un anacronismo, dettatogli, in questo caso, dalla prepotente suggestione degli studi leopardiani dei suoi ultimi anni.

Una curiosa, simpatica digressione sul nome « Agnese », cancellata alle pp. 100-101 del ms., era anch'essa ispirata al nucleo più vivo degli affetti domestici dello scrittore, e confidava al testo delle memorie il nome dell'umile segretaria che veniva materialmente scrivendole. Ricordando la sua giovanile novella su una donna sventurata, composta quand'egli era alla scuola del Puoti, dal nome ch'egli aveva dato alla protagonista, Agnese, il De S. fu indotto a dettare alla nipote questo periodo: « (Agnese), nome a me carissimo e che più tardi venne dato all'unica mia nipote, da me amata e prediletta, e che ora [è qui presente raccogliendo] scrive sotto la mia dettatura questi ricordi » (2). Il periodo, come ho detto, fu poi cancellato, come indebita intrusione sentimentale, e forse era giusto che fosse espunto: ma come era simpaticamente desanctisiano quel letterario tributo di riconoscenza alla segretaria che visse nel culto religioso del grande zio!

Una menzione a parte merita l'unico brano inedito di notevole lunghezza offertoci dal ms. Si legge sul retro della coperta, ed è un'appendice del cap. I, « Mia nonna », come stabilisce un richiamo ripetuto alla fine del capitolo e a principio del passo. Esso suona così:

« Prima di andar via, nonna volle chiedere grazia al Re pei due suoi figli esuli, e zio la fece accompagnare da un avvocato suo amico, certo Raffaele Boscero di Flumeri. Nonna ci fece la lezione, indicando quello che avevamo a fare e a dire, e ci menò seco. Entrammo in una sala lunga dov'era una lunghissima fila di gente, e in mezzo a quelli prendemmo posto. Il Re stava dall'un capo, e andava di gruppo in gruppo, pigliando le suppliche e facendo sì col capo, come volesse dire: sta bene: basta. Io aveva una gran voglia di vedere come era fatta la faccia del Re; e quando giunse a noi, mi posi ritto, come un soldato che faccia il presentatarme e guardavo di lato. Don Raffaele che teneva in mano la supplica, era bassotto, e il Re alto e panciuto dovette chinar molto la faccia per prendergli la supplica, e io non vidi niente. Il Re lasciò Don Raffaele con la bocca aperta all'arringa, e si calò un po' verso la nonna, e ci passò davanti.

---

(1) L'episodio relativo alla morte di Genoviefa è da collocarsi intorno al 1832-1833, e invece la conoscenza delle poesie leopardiane deve datare, per il giovane De S., dal 1835, anno dell'ediz. Starita dei *Canti*, come si ricava anche dalla *Giovinezza*, cap. XII, p. 83. Tuttavia la frase in questione non supponeva necessariamente nel De S. la conoscenza di « A Silvia » al tempo dell'episodio.

(2) In parentesi una precedente correzione.

Noi dimenticammo la lezione della nonna, e accompagnammo il Re con un oh! oh! piangoloso, e questa fu la nostra orazione, e io mi sfiatava a dire che non avea vista la faccia del Re ».

L'esame del manoscritto potrebbe continuare, ma allora porterebbe al di là dell'intento di una semplice nota informativa, quale vuole essere la presente: il cui intento, appunto, era di mostrare come il manoscritto dei primi dieci capitoli della *Giovinezza*, pur nella sua modesta portata, possa contribuire ad una più esatta conoscenza dell'animo e dello stile del De S., nel quadro dell'intenso lavorìo di edizioni e di critica che ferve intorno al « corpus » delle sue opere.

GENNARO SAVARESE.

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

RASSEGNA CATTANEANA

Epistolario di Carlo Cattaneo, raccolto e annotato da Rinaldo Caddeo, 4 voll., Firenze, G. Barbèra, 1949-1956.

Carlo Cattaneo. — *Scritti critici*, a cura di Mario Fubini. Firenze, Sansoni, n. 47-48 de *La Meridiana*, 1954.

Carlo Cattaneo. — *Scritti economici*, a cura di Alberto Bertolino, 3 voll. — Firenze, Le Monnier, 1956.

Carlo Cattaneo. — *Scritti storici e geografici*, a cura di Gaetano Salvemini e Ernesto Sestan, 4 voll. — Firenze, Le Monnier, 1957.

Opere di Giandomenico Romagnosi, Carlo Cattaneo, Giuseppe Ferrari, a cura di Ernesto Sestan. — Milano-Napoli, Ricciardi, 1957.

Carlo Cattaneo.— *Scritti filosofici, letterari e vari*, a cura di Franco Alessio. — Firenze, Sansoni, 1957.

Concludevamo, alcuni anni or sono, una rassegna cattaneana (1) sottolineando l'opportunità che i futuri studi sullo scrittore milanese seguissero, in particolar modo, due direzioni: s'impegnassero, da un lato, a cogliere l'unità della sua apparentemente dispersa attività di scrittore, abbandonando le distinzioni, non sempre chiaramente tracciabili, tra lo storico, il politico, il filosofo, il critico letterario, l'economista, il giurista; intraprendessero, dall'altro lato, qualche nuova ricerca per completare e migliorare la biografia e bibliografia cattaneana colmandone le lacune più evidenti e più gravi, soprattutto per il periodo giovanile. Ci si augurava, inoltre, che proseguisse con celerità e con rinnovati criteri l'edizione degli scritti di Carlo Cattaneo promossa dal comitato italo-svizzero costituitosi a tal fine e non iniziatasi, per la verità, sotto i migliori auspici (2).

---

(1) L. Ambrosoli, *Rassegna di studi cattaneani*, in *Belfagor*, a. VII (1952), n. 6 pp. 678-692.

(2) Il comitato italo-svizzero rimise infatti in circolazione nel 1948, i due volumi di *Scritti letterari, artistici, linguistici e vari* (Firenze, Le Monnier) della vecchia edizione curata dal Bertani, mutando solo la copertina ed aggiungendo un'errata-corrige e un'appendice. Il piano dell'edizione appariva, di conseguenza, compromesso fin dall'inizio togliendo, a nostro avviso (art. cit., pp. 679-681), la suddivisione in scritti letterari, economici, storici, geografici, politici, filosofici, ecc.,

Delle proposte di allora, non sembra sia stata raccolta quella relativa alle ricerche bio-bibliografiche (sempre che si escluda il contributo notevolissimo offerto in tale settore dai volumi dell'*Epistolario*); non sono mancati, invece, i tentativi di dare un'interpretazione organica e complessiva dell'opera cattaneana; proseguita è la pubblicazione dei volumi previsti dal piano dell'iniziativa italo-svizzera e ad essi altri, di diversa origine, se ne sono aggiunti.

L'interesse per il Cattaneo era stato, dal 1945 al 1949, d'ispirazione fondamentalmente politica; si metteva, allora, in rilievo il « genuino democratico », il « fiero repubblicano », « il condottiero del popolo milanese » ed in queste espressioni c'era già qualcosa d'arbitrario e di discutibile. Ma, allontanandosi il biennio delle celebrazioni centenarie, si è potuto avvertire un più meditato accostamento all'opera cattaneana, una più attenta lettura dei suoi scritti, anche di quelli meno noti e famosi, spesso sfuggiti all'attenzione degli studiosi. Di qui è nata anche l'esigenza di dare a Carlo Cattaneo il posto che gli compete nella cultura milanese della Restaurazione e, quasi di conseguenza, la necessità di esaminare più attentamente tale ambiente, di coglierne i molteplici aspetti. Suggeriva molto opportunamente lo Scrivano « di approfondire quel clima storico, intellettuale e morale della generazione che si forma nel corso degli anni 1815-48 e che si esprimerà soprattutto negli anni dal '48 in poi, per comprendere il ruolo che nella storia culturale italiana ha il Cattaneo » (1).

Tale generazione comprende, oltre al Cattaneo, il Correnti, il Tenca, il Cantù, i Sacchi, il Mauri, il Ferrari, il Calvi, il Carcano, Alessandro Porro, molti altri ancora; figure, evidentemente, di diverso valore, di differente qualità intellettuale e morale, ma tutte ricche di uno spirito nuovo, di una ansia di rinnovamento, di un'esigenza di allargare il campo delle conoscenze umane esplorando in ogni suo aspetto la realtà. E se la spinta di questo movimento è ancor quella illuministica, esso non ha mancato però di venire a contatto con il pensiero storicistico. È la generazione che si formò sulle pagine del « Conciliatore » e che a sua volta informò di sé le pagine degli « Annali di statistica », del « Politecnico », della « Rivista europea » (2).

---

la possibilità di collocare in una sua prospettiva storica l'opera del Cattaneo. Osservazioni in tal senso sono state fatte anche da G. Cottone, in *Belfagor*, a. XII (1957), n. 3, p. 352. Armando Sapori ha pure notato come sia « difficile rendersi conto del piano elaborato dal Comitato italo-svizzero » (*Nuova rivista storica*, a. XLI (1957), n. 1, p. 210).

(1) *La Rassegna della letteratura italiana*, a. LX, serie VII (1956), n. 1, p. 222.

(2) Sulla generazione milanese che si formò tra il 1815 ed il 1848, si possono leggere ancora con profitto le pagine, sia pure frammentarie, di B. Croce, *Storia della storiografia italiana nel secolo decimonono*, Bari, Laterza, 1947[3], passim. Per una conoscenza organica dell'ambiente e della cultura milanese degli stessi anni, rimandiamo al celebre volume di K. R. Greenfield, *Economia e liberalismo nel Risorgimento. Il movimento nazionale in Lombardia dal 1814 al 1848*, Bari, Laterza,

Milano è in quegli anni forse più che mai un punto nevralgico, aperta, da un lato, agli influssi della Mitteleuropa, dall'altro a quelli francesi, dall'altro ancora a quelli provenienti da altre parti d'Italia, dalla Toscana in particolar modo; a sua volta poteva restituire quanto le veniva trasmesso nella sua originale interpretazione e rielaborazione, arricchito dei suoi motivi e delle sue inclinazioni peculiari. È facile vedere l'importanza di Milano e della cultura milanese quando si segue la formazione e l'itinerario spirituale di una figura come quella di Niccolò Tommaseo che, nel soggiorno milanese, matura il suo pensiero e arricchisce in larga misura la sua esperienza.

Ma la cultura milanese della Restaurazione è anche l'erede di una tradizione che è stata definita di « illuminismo militante » e che risale al « Caffè », al Beccaria, ai Verri, ma anche al Romagnosi, al Gioja, al Custodi che fanno da collegamento tra il periodo francese e il ritorno austriaco. Non si può, affrontando lo studio del pensiero cattaneano, trascurare o dimenticare questi elementi: « Cattaneo è, come la sua Milano, un punto d'incrocio di correnti culturali di varia natura; da ciò la ricchezza del suo pensiero e la difficoltà d'inquadrarlo in uno schema » (1). Meglio che di « difficoltà » è forse il caso di parlare di « impossibilità » ad inquadrare in uno schema il pensiero cattaneano; ed un errore di molti studiosi dello scrittore milanese sta proprio, a nostro avviso, nell'aver cercato una definizione che esprimesse sinteticamente i molteplici aspetti della sua opera. Il problema dovrebbe essere invece quello di ricostruire la « storia » del pensiero del Cattaneo, accertando quale origine hanno le sue idee politiche, economiche, letterarie, giuridiche, quali trasformazioni subiscono, quale concezione generale dell'esistenza sottintendano.

Gli anni che precedono la fondazione del « Politecnico », avvenuta nel 1839, sono quelli in cui si vede chiaramente emergere la formazione del Cattaneo con un interesse prevalente per i problemi giuridici ed economici ma già con una incredibile apertura verso tutti gli aspetti della cultura dei quali egli traccia, magari in un articolo dall'andamento apparentemente compilativo, la storia, cioè inserisce e giustifica nel quadro del progresso civile (2). Questo credere nella

---

1940. Osservazioni importanti ed un'informazione bibliografica accuratissima si possono trovare nell'opera pure notissima di R. Ciasca, *L'origine del « Programma per l'opinione nazionale italiana » del 1847-'48*, Milano-Roma-Napoli, Albrighi e Segati, 1916. Ma il quadro che viene offerto da tali opere appare ancora incompleto ed insufficiente a cogliere i molteplici aspetti di una situazione di cultura straordinariamente ricca.

(1) G. Becattini, *Due economisti dell'Ottocento. Ferrara e Cattaneo*, in *Comunità*, a. X, n. 39, aprile 1956, p. 36.

(2) « La storia è veramente la forma del suo pensiero, il centro ideale dei suoi vari interessi »: M. Fubini, *Introduzione alla lettura del Cattaneo*, in *Romanticismo italiano. Saggi di storia della critica e della letteratura*, Bari, Laterza, 1953, p. 164.

storia come incessante progresso, viene ad essere già la condanna di ogni dogmatismo, di ogni limitazione posta alla libertà creativa dello spirito umano. Parallelamente, e per un eguale bisogno di concretezza, si sviluppa la polemica del Cattaneo contro l'ideologismo che elude i problemi per trasferirli in una sede astratta, illudendosi di poterli così risolvere. Questi motivi fanno già del Cattaneo una figura singolare nel suo tempo e nel suo stesso ambiente. I motivi più originali delle opere di maggior impegno del Cattaneo, si trovano già, magari appena accennati, nella sua produzione prima del « Politecnico » (1).

Ma, per questo primo periodo della sua attività, nasce il problema dei suoi rapporti con il Romagnosi, tradizionalmente considerato il maestro del Cattaneo e dallo stesso Cattaneo indicato come tale: egli fu, infatti, scolaro privato di diritto del Romagnosi ed iniziò la sua carriera di pubblicista proprio nella rivista (gli « Annali di Statistica ») alla quale l'autore della *Genesi del diritto penale* diede, negli ultimi anni di vita, la sua collaborazione e sulla quale esercitò una specie di super-revisione. Il problema dei rapporti tra il Romagnosi e il Cattaneo e dell'effettiva influenza che il primo avrebbe esercitato sul secondo è stato affrontato, per la prima volta, dal Sestan nel suo saggio sul *Cattaneo giovane*, con questa conclusione: « Resta, certo, dominante fra queste influenze formative, quella del Romagnosi. In certi volumi degli « Annali universali di statistica », specialmente nei minuti notiziari di varietà scientifica in cui il Cattaneo succede nell'ufficio al Romagnosi, sembra proprio che, se non la stessa mano, certo la stessa mente abbia ' quasi cursores ' proseguito l'opera » (2).

C'era, in questa conclusione, il riconoscimento di una parte non piccola avuta dal Romagnosi nella formazione del Cattaneo. Nella recente introduzione alla raccolta di scritti di Romagnosi, Cattaneo e Ferrari curata per i classici Ricciardi, lo stesso Sestan sembra limitare il suo precedente giudizio e quasi negare che il Romagnosi abbia potuto influenzare con le sue idee il Cattaneo, così come non può essere considerato quel maestro di una generazione che qualcuno ha voluto in lui vedere: « nessuno ricorda come illuminante per la vita una pagina del Romagnosi, tranne Cattaneo, i due Sacchi e pochi altri, per i quali si tratta d'altra cosa, di contatti personali diretti col Romagnosi, di consuetudine di vita con lui, con i suoi pensieri, con la sua personalità di patriarca bonario e affettuoso con quelli che egli, celibatario inuggiolito, chiamava i suoi ' figli '.

---

(1) Un tentativo di misurare l'importanza della prima produzione cattaneana, è nel mio articolo: *Cattaneo prima del « Politecnico »*, in *Paragone*, a. VI, n. 72, dicembre 1955, pp. 17-27.

(2) E. Sestan, *Cattaneo giovane*, in *Europa settecentesca ed altri saggi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1951, pp. 241-42.

Si capisce che nei contatti umani diretti la sua figura morale e intellettuale esercitasse un gran fascino, e ispirasse un'onda di calda simpatia quel vegliardo instancabile che vinceva ogni giorno con l'opera intellettuale assidua le ingiurie degli uomini e della salute vacillante. Ma questa è altra cosa dalla influenza di Romagnosi su una generazione per il tramite degli scritti soltanto » (1).

Il Sestan è stato indotto a queste considerazioni da un più attento esame della produzione romagnosiana, la quale, a suo avviso, sarebbe rimasta del tutto estranea alla nuova cultura, ma legata ancora all'illuminismo e al sensismo settecentesco. Mentre per il Romagnosi i fatti acquistano valore solo se assunti in classificazioni generalizzanti, per il Cattaneo hanno valore per sé stanti; mentre il primo tende a ricondurre tutta ad uno schema razionalistico, il secondo penetra nei singoli fatti per scoprirne l'interna giustificazione. Con il Cattaneo siamo sulle soglie di un pensiero scientifico moderno, con il Romagnosi siamo, invece, assai più vicini alle idee del secolo precedente. Così il Cattaneo « esce dai confini della scuola romagnosiana e si abbandona al suo innato, fortissimo temperamento di storico » (2).

Questi giudizi del Sestan, sono degni della massima attenzione, così come tutto interessante e, sotto molti aspetti, esemplare deve essere considerato il suo saggio. Ci sembra però che il Sestan abbia, ad un certo punto, chiusa quella possibilità d'interpretazione dei rapporti Romagnosi-Cattaneo che egli stesso aveva suggerito sia nel *Cattaneo giovane*, sia in alcuni accenni del più recente saggio; nelle sue conclusioni egli ha forse trascurato « quella multiforme attività » che « in buona parte a torto è stata ed è considerata dispersiva nell'attività del Romagnosi, e che si compendia nella sua varia, assidua, molteplice collaborazione alle riviste più note e accreditate del tempo », dal « Conciliatore » alla « Biblioteca italiana », dalla « Antologia » di Firenze agli « Annali universali di statistica ». In tale produzione, infatti, il Romagnosi sembra liberarsi da molti residui settecenteschi per aderire ad una mentalità nuova, più decisamente rivolta all'esame dei fatti, alla loro definizione scientifica, alle considerazioni statistiche. Quest'ultima produzione romagnosiana, è per tali motivi, assai vicina a quella del Cattaneo, soprattutto si può riscontrare una notevolissima affinità nel *metodo* con cui tali ricerche sono state condotte. Un metodo che andrebbe definito « statistico », se si vuol sottolineare l'indubbia importanza che la diffusione della scienza statistica ebbe in quel tempo. La statistica è, secondo una definizione ottocentesca, « la scienza dei fatti naturali, sociali e politici, espressi con termini numerici. Essa ha per scopo il riconoscimento

(1) *Opere* di Giandomenico Romagnosi, Carlo Cattaneo, Giuseppe Ferrari, a cura di Ernesto Sestan, Milano-Napoli, Ricciardi, 1957, p. xvii.

(2) *Op. cit.*, p. xxiii.

della società, si vale del linguaggio delle cifre, onde acquista quel carattere di precisione che è proprio delle scienze esatte. La statistica costituisce una scienza di fatti, come la storia, ma, al pari della storia, bisogna saperla leggere per non ricavare dai fatti notati erronee deduzioni... » (1). Scienza dei fatti, dunque, come la storia; ed il passaggio da una mentalità statistica ad una mentalità storica sembrerebbe abbastanza naturale.

Chi, a Milano, si dedicò con maggior convinzione agli studi statistici fu Melchiorre Gioja; e fu proprio il Gioja a reggere fino all'anno della sua morte (1829) gli « Annali di statistica », passati poi nelle mani del Romagnosi. È chiaro che alla base del pensiero del Gioja stava la teoria benthamiana del predominio della categoria dell'utile; è chiaro anche che le classificazioni proposte dall'autore della *Filosofia della statistica* peccavano di astrattezza e schematismo. Ma alle classificazioni si arrivava attraverso l'esame dei fatti, penetrando nella realtà economica ed osservandone i vari aspetti. C'erano, insomma, nella dottrina del Gioja e, ancor di più, in certe sue ricerche, degli spunti nuovi, suscettibili di sviluppi positivi; è molto utile leggere, a tal proposito, la commemorazione del Gioja stesa proprio dal Romagnosi e che contiene considerazioni preziose per avvertire l'orientamento nuovo, maturato tra il 1820 ed il 1835, della cultura milanese: « Sul finire del secolo scorso si destò un forte impulso verso gli studi relativi all'arte sociale; e però le ipotetiche speculazioni e le pompe letterarie scemarono di pregio. La parte più colta d'Europa domandava ai pensatori cognizioni avvalorate dai fatti e adatte ai bisogni della cresciuta civiltà » (2). Il Romagnosi si rendeva, dunque, conto delle esigenze nuove, degli interessi politici, sociali, economici che avevano ravvivato l'opera del Gioja e che costituiranno anche il motivo più interessante dell'ultima produzione romagnosiana.

Sono queste le ragioni che ci inducono ad accogliere con qualche riserva le conclusioni del Sestan sui rapporti Romagnosi-Cattaneo; il Sestan si è imposto l'esigenza metodologica di vedere fino a che punto le idee del Romagnosi e la sua mentalità potevano collimare con l'idee e la mentalità del Cattaneo ed ha trovato che i punti di contatto erano assai scarsi. Non ha creduto però di prendere in considerazione quelle esigenze nuove che si affacciano, sia pur timidamente, soprattutto negli ultimi scritti del Romagnosi e che, a nostro avviso, possono essere considerate come il punto da cui il Cattaneo muove, ed al quale il Cattaneo stesso allude quando ripe-

---

(1) *Nuova Enciclopedia popolare italiana*, Torino, Società Unione tipografica editrice, 1865, IV edizione, v. XII, p. 181, voce: statistica.

(2) G. D. Romagnosi, *Melchiorre Gioja*, in *Biografia degli italiani illustri nelle scienze lettere ed arti del secolo XVIII e contemporanei*, a cura di E. De Tipaldo, v. I, Venezia, 1834, pp. 169-170.

tutamente ci testimonia la sua discendenza romagnosiana che non può essere pertanto ridotta, come il Sestan sembra credere, alla diretta influenza della sua figura morale e intellettuale. Ricondurre nei suoi giusti limiti l'importanza avuta per il pensiero del Cattaneo dai suoi contatti con il Romagnosi ci sembra quindi più che esatto; ritenerli, sul piano teoretico, irrilevanti, appare invece discutibile.

Una posizione diversa è quella assunta, rispetto alla formazione del Cattaneo, dall'Alessio nell'introduzione ad un'edizione degli scritti filosofici e letterari dello scrittore milanese pure recentemente apparsa. L'Alessio intitola il suo saggio *Cattaneo illuminista* indicando così immediatamente il risultato della sua indagine; ma l'illuminismo del Cattaneo è di « inconfondibile carattere », è « un illuminismo che si rinnova e si rigenera a contatto con i temi ottocenteschi della storicità e della socialità romantiche » (1). Così il Cattaneo viene ad occupare una posizione distinta, sia rispetto al romanticismo a lui contemporaneo, sia rispetto al positivismo successivo: « La formazione, la positività della sua cultura, ne fanno naturalmente un isolato nel contesto storico dalla restaurazione al quarantotto, ma soprattutto dal quarantotto al sessanta » (2). D'altra parte l'Alessio riconosce l'esistenza di un rapporto tra Romagnosi e Cattaneo; attraverso il Romagnosi, il Cattaneo verrebbe a raccordarsi con la tradizione illuministica e riformistica lombarda del Settecento. Risultati che non hanno, nel complesso, sapore di assoluta novità; ma l'Alessio ha il merito di averli giustificati con una considerevole ricchezza di argomentazioni, con una serie di affermazioni preziose.

L'Alessio tende soprattutto ad inserire il Cattaneo nella prospettiva di una storia della filosofia ottocentesca piuttosto che in quella di una più vasta storia della cultura e tende ad individuare i motivi per cui la metodologia del Cattaneo mantiene valore ancor oggi; egli si rifà ai giudizi espressi sul Cattaneo dal Gentile nelle sue *Origini della filosofia contemporanea in Italia* dove all'autore della *Psicologia delle menti associate* era stato assegnato il ruolo di capostipite del positivismo italiano. Per l'Alessio, invece, « la modernità del Cattaneo ha modo di rivelarsi proprio nei due tratti che, da questo punto di vista, lo rendono inconfondibile con l'atteggiamento positivistico: la determinatezza e la rivedibilità (in linea di principio) degli esiti della ricerca filosofico-scientifica » (3). Per questo il Cattaneo dev'essere considerato filosofo, « un filosofo autentico ».

Anche l'Alessio sembra però sfiorare, piuttosto che affrontare, il problema della formazione cattaneana e dei suoi rapporti con l'ambiente milanese della Restaurazione. Anche l'Alessio dimentica il

---

(1) C. CATTANEO, *Scritti filosofici, letterari e vari*, a cura di FRANCO ALESSIO, Firenze, Sansoni, 1957, p. XV dell'Introduzione.

(2) *Op. cit.*, p. XIX.

(3) *Op. cit.*, p. XLIX.

nome del Gioja che, soprattutto per un discorso sul Cattaneo filosofo, poteva contare qualcosa.

Sui successivi sviluppi della personalità cattaneana, il Sestan ci offre delle osservazioni magistrali, che mettono a fuoco in modo, si potrebbe dire, definitivo tanti aspetti della sua biografia spirituale. La scelta del Cattaneo fu tra letteratura e scienza; preferì la seconda e fu grande prosatore scientifico, paragonabile a Galileo. Il suo umile attaccamento al fatto concreto ne designa il temperamento di storico e la storia è da lui interpretata in funzione educativa e morale. Fino al 1848, il Cattaneo non aveva svolto attività di politico militante e piuttosto che nei « trionfi ideali dell'idea di libertà », aveva creduto nella « quotidiana costruzione civile » ed aveva sperato che, anche in seno all'impero absburgico, l'Italia si portasse al livello civile delle altre nazioni europee. Così non sappiamo quale concetto di democrazia egli avesse prima del '48; il '48 gli rivelò il popolo. La storia e la realtà politica italiana nel '48, lo indussero a concludere che « non si doveva andare oltre le forme del federalismo ». Così « nel '48 nasceva la biografia politica del Cattaneo, della quale non vogliamo qui occuparci; e nel '48 si concludeva, sostanzialmente, la sua biografia intellettuale, non, certamente, nel senso che la sua vena intellettuale si fosse esaurita, ma sì nel senso che le linee essenziali del suo pensiero sono già formate, onde la sua ulteriore produzione letteraria si muove su motivi già noti, anche se variamente sviluppati... » (1). Nell'ultimo Cattaneo ci furono delle esigenze di arrivare ad una sistemazione del proprio pensiero.

Anche così compendiata, l'introduzione del Sestan rivela la sua originalità, l'ampiezza del suo respiro, la validità delle sue indicazioni; il Sestan ha saputo veramente superare i luoghi comuni, i giudizi tradizionalmente ripetuti senza che fossero sottoposti ad un esame critico, le definizioni generiche ed approssimative. Tra gli altri meriti, il saggio del Sestan ha anche quello di voler cogliere la figura dell'autore delle *Notizie naturali e civili* nella sua complessità e nella sua unità eliminando quelle prospettive limitate ad una sola parte dell'opera del Cattaneo (l'economista, il filosofo, il critico letterario, ecc.) che dalla consueta (e a nostro avviso, come suggerivamo all'inizio di queste note, discutibile) suddivisione degli scritti, si è trasferita alla stessa impostazione degli studi attorno alla sua figura. Dal Fubini il Sestan ha ripreso, ulteriormente giustificandola e documentandola, l'affermazione che il Cattaneo è fondamentalmente, essenzialmente uno storico e che la storia è sempre il centro dei suoi interessi.

Non pensiamo, con questo, di negare che possano essere utili ed indispensabili gli studi limitati ad esaminare la posizione del Cattaneo rispetto a particolari scienze o a particolari tecniche di ricerca;

(1) *Opere* di Romagnosi, Cattaneo, Ferrari, a cura di E. Sestan, *cit.*, p. xxxv.

vogliamo, anzi, segnalare, a questo proposito, la prefazione di Alberto Bertolino agli *Scritti economici* editi dal Comitato italo-svizzero, nella quale si trovano accenni assai precisi ad una valutazione del liberismo del Cattaneo: « Il liberismo cattaneano non si esaurisce, come tanta parte di questa dottrina, in assoluto individualismo e non si risolve in un sostegno del conservatorismo » (1). E potremmo anche ricordare tra gli altri contributi quelli, a nostro avviso più significativi, del Rossi (2), del Cottone (3), del Catalano (4), del Cafagna (5), oltre a numerosissimi articoli, apparentemente d'occasione ma spesso non privi di qualche indicazione positiva, e numerosissime recensioni che stanno a segnare l'attenzione dedicata al Cattaneo e, soprattutto il vivo interesse suscitato negli uomini di cultura dalla ripubblicazione delle sue opere.

Edizioni di scritti cattaneani se ne sono avute, effettivamente, dal 1954 ad oggi, diverse e se non è stato ancora affrontato il problema dell'edizione critica del *corpus* cattaneano, le recenti edizioni rappresentano un miglioramento notevolissimo rispetto a quelle del Bertani, del Rosa, del Ghisleri; occorrerà certo, prima o poi, esaminare i numerosissimi manoscritti esistenti presso le raccolte storiche del Comune di Milano (l'Archivio Cattaneo) per ricostruire la stesura (o le stesure) originaria di scritti che, destinati alla pubblicazione in periodici, potevano subire modifiche o per opera della censura o per opera dei compilatori dei periodici stessi (in qualche lettera del Cattaneo vi è traccia di ciò). Ma un primo grande lavoro è stato compiuto, quello di consegnare agli studiosi un *Epistolario* del Cattaneo totalmente rifatto rispetto a quello pubblicato dal Rosa e dalla Mario tra il 1891 ed il 1901. Il lavoro di Rinaldo Caddeo (6) è degno di ogni elogio per lo scrupolo con cui le lettere del Cattaneo sono state pubblicate, per la ricchezza delle note, per l'abbondanza del materiale raccolto (lettere dirette al Cattaneo, documenti, appunti, frammenti inediti), per la pazienza con cui certi episodi sono stati ricostruiti. Sarà possibile, in un lavoro di tali dimensioni, rilevare qualche menda, ma ciò non potrà togliere merito al curatore; non ci sentiamo, invece, di condividere tutti i giudizi che, a commento delle lettere, il Caddeo formula sugli atteggiamenti del Cattaneo.

---

(1) C. Cattaneo, *Scritti economici*, a cura di Alberto Bertolino, Firenze, Le Monnier, 1956, v. I, p. xviii dell'Introduzione.

(2) Paolo Rossi, *Umanesimo e positivismo nel pensiero di Carlo Cattaneo*, in *Giornale critico della filosofia italiana*, a. XXXI (1952), v. VI, pp. 208-217.

(3) G. Cottone, *Carlo Cattaneo e il Risorgimento. Letture ed appunti*, in *Quaderni di cultura e storia sociale*, a. II (1953), n. 2, pp. 71-76.

(4) F. Catalano, *Le influenze del settecento sul Cattaneo e il problema della libertà*, in *Rassegna storica del Risorgimento*, a. XLII (1955), fasc. 2-3, pp. 235-42.

(5) L. Cafagna, *Agricoltura e accumulazione negli scritti economici di Carlo Cattaneo*, in *Società*, a. XII (1956), n. 4, pp. 623-648.

(6) *Epistolario* di Carlo Cattaneo, raccolto e annotato da Rinaldo Caddeo, 4 vll, Firenze, G. Barbèra, 1949-1956.

Nel 1954 il Fubini ha curato un'interessante edizione degli scritti critici del Cattaneo in cui, accanto ai più noti articoli di critica letteraria dettati per il « Politecnico », si trovano alcuni dei saggi che meglio contribuiscono a definire il pensiero del Cattaneo, come la prefazione al primo volume di « Alcuni scritti » usciti nel 1846 da Borroni e Scotti, così ricca di annotazioni biografiche per l'esigenza di meditare il lavoro compiuto, di ripensare alla propria attività passata (1). Due anni dopo venivano alla luce i tre volumi degli *Scritti economici* curati, per conto del comitato italo-svizzero da uno specialista di storia economica aperto a tutti i problemi della cultura come Alberto Bertolino. Il Bertolino ha dovuto rinunciare, per limiti di spazio impostigli, alla pubblicazione di molti saggi che avrebbero meritato di essere tolti dalle annate degli « Annali » o del « Politecnico » e fatti conoscere; parecchi di questi scritti riguardano la questione delle strade ferrate, quella del Monte-Sete, la politica doganale, la beneficenza pubblica, l'economia rurale, gli argomenti fondamentali, cioè, delle trattazioni economiche del Cattaneo. Di essi però il Bertolino offre accurate notizie bibliografiche ed indicazioni sommarie delle tesi sostenute dall'autore delle *Interdizioni israelitiche*. Egli ha cercato anche di suggerire, tra gli articoli anonimi apparsi negli « Annali », qualche possibile attribuzione al Cattaneo. Per i testi degli scritti pubblicati, il Bertolino si è limitato a collazionarli su precedenti riedizioni e solo nel caso di articoli non più ristampati, si è rivolto ai periodici in cui apparvero per la prima volta. Comunque, anche dal punto di vista testuale, il progresso rispetto alle vecchie edizioni è da considerare notevolissimo. L'ordinamento dei diversi saggi nei tre volumi, segue la cronologia della loro prima pubblicazione (2).

A breve distanza dagli *Scritti economici* sono apparsi, sempre per conto del comitato italo-elvetico, gli *Scritti storici e geografici*, curati da Gaetano Salvemini ed Ernesto Sestan. Salvemini fu, come è ben noto, tra gli studiosi che, più di trent'anni fa, fecero conoscere il Cattaneo e ne indicarono i meriti. Salvemini e Sestan si sono avveduti della estrema soggettività di una suddivisione in tanti gruppi dell'opera cattaneana: « Chi ha appena un po' di conoscenza della svariatissima produzione del Cattaneo, nei campi più disparati dello scibile, dalla storia alla politica, dalla filosofia alle scienze della natura, dalla linguistica all'economia ed alla tecnica, sa quanto spesso sia difficile incasellare i suoi scritti in questo o quell'altro dei generi tradizionali » (3). Essi hanno accolto, pertanto, nei quattro volumi, quegli

---

(1) Carlo Cattaneo, *Scritti critici*, a cura di Mario Fubini, Firenze, Sansoni, n. 47-48 de *La Meridiana*, 1954. [Questa edizione preparata nel 1942 fu pubblicata ad insaputa e senza la revisione del curatore. (Nota della Red.)].

(2) Carlo Cattaneo, *Scritti economici*, a cura di Alberto Bertolino, 3 vll., Firenze, Le Monnier, 1956.

(3) Carlo Cattaneo, *Scritti storici e geografici*, a cura di Gaetano Salvemini e Ernesto Sestan, 4 vll., Firenze, Le Monnier, 1957, p. vii dell'Introduzione.

scritti che più opportunamente potevano rappresentare la diretta attenzione del Cattaneo per problemi storici e geografici. Giustamente i curatori mettono in rilievo che se non vi sono inediti veri e propri tra gli scritti raccolti, « poco meno che la metà si possono dire quasi inediti, perché nessuno li aveva più ripubblicati togliendoli dalle riviste in cui videro per la prima volta la luce » (1). La disposizione degli scritti non segue integralmente l'ordine cronologico; per ragioni editoriali, infatti, le due redazioni, quella italiana e quella francese, dell'*Insurrezione di Milano*, sono finite nel IV volume. I testi degli scritti sono presentati nella redazione della prima pubblicazione, alla quale i curatori sono sempre risaliti; la grafia del Cattaneo è stata ridotta a quella moderna corrente per la forse non sufficientemente giustificata considerazione che la grafia cattaneana è « bizzarra » e « turba gli occhi di noi lettori moderni ».

Il Comitato italo-svizzero annuncia gli *Scritti politici* a cura di Mario Boneschi e gli *Scritti filosofici* a cura di Norberto Bobbio. Per gli scritti filosofici si può, ora, disporre dell'edizione curata dall'Alessio che ha raccolto, per i nuovi classici di Sansoni, i maggiori saggi filosofici, unitamente a quelli di critica letteraria e ad alcuna delle opere maggiori, come la *Introduzione* alle *Notizie naturali e civili su la Lombardia*. L'Alessio non ha posto particolare cura ai testi degli scritti, per i quali spesso ha riprodotto quelli del Bertani. In compenso ha premesso ad ogni saggio alcune note per chiarirne la genesi ed indicarne i motivi conduttori. Non gli è sfuggita qualche inesattezza: nella nota biobibliografica scrive che il Cattaneo « dal 1824 circa, frequentò la scuola privata di G. D. Romagnosi », quando è largamente noto che tale fatto avvenne alla fine del 1820 e che nel 1821 il giovane studente di diritto era chiamato a testimoniare sul Maestro arrestato. Così non è esatto affermare che il « Politecnico » si fuse con la « Rivista Europea » (2).

Da tutte le precedenti edizioni fin qui esaminate si distacca, a nostro avviso, quella curata da Ernesto Sestan per i classici Ricciardi. Il volume comprende opere del Cattaneo, insieme ad opere del Romagnosi e del Ferrari, ma al Cattaneo è assegnata una parte dominante, quasi ottocento pagine che concentrano il meglio dello scrittore milanese, dagli scritti sul Romagnosi a quelli sul Vico, dalle *Interdizioni israelitiche* all'*Economia nazionale di Federico List*, dalla *Sardegna*

---

(1) *Op. cit.*, p. IX dell'Introduzione.

(2) C. CATTANEO, *Scritti filosofici*, ecc., a cura di F. ALESSIO, *cit.*, p. LIII e p. 678. Una particolare malasorte sembra essersi accanita contro l'indice dei nomi del volume curato dall'Alessio: personaggi abbastanza noti come l'Appiani, il Balestrieri, il Baretti, il Custodi, sono indicati con il solo cognome, quasi che il rintracciare i loro nomi fosse impresa di particolare difficoltà; Carlantonio Tanzi è indicato come Tanzi, E.; Carlo Maria Maggi come Maggi, G. A.; Giuseppe Bossi come Bossi, F.; Melchiorre Gioja, infine come Gioja, F. (potente richiamo, forse, del Flavio amalfitano).

antica e moderna all'*Introduzione* alle *Notizie sulla Lombardia*, dall'*Insurrezione* alla *Città*. La novità maggiore di questa edizione va ricercata nelle note a pie' di pagina che postillano abbondantemente i passi degli scritti cattaneani esigenti una chiarificazione storica, consentendo di risalire alle fonti di cui il Cattaneo si serviva. Il controllo di tutte le non poche citazioni che il Cattaneo introduceva per amore di documentazione nei suoi scritti, permettono anche una interessante verifica delle sue « pezze d'appoggio ». Le note all'*Insurrezione* rappresentano, poi, un confronto tra il Cattaneo e le altre fonti delle vicende del '48 ed un esame critico estremamente preciso dei giudizi cattaneani. Un lavoro esemplare, che dovrà essere indubbiamente esteso a tutte le opere dello scrittore milanese (1).

All'interesse degli studiosi per il Cattaneo, sono anche corrisposti, in questi ultimi anni, risultati positivi; la critica cattaneana ha compiuto, in tutte le direzioni, dei notevoli progressi, eliminando dall'immagine di questa originalissima figura le ridipinture volgari, restaurandola nella sua genuina fisionomia. Con il risultato di attirare l'attenzione del pubblico su uno scrittore severo, alieno dalle facilonerie e dai semplicismi, impegnato moralmente e civilmente, amante della concretezza, convinto che non esistono ideologie che tutto spiegano e che tutti i problemi risolvono, ma che ogni problema dev'essere valutato per i suoi specifici caratteri e che solo partendo da essi è possibile affrontarne la risoluzione.

LUIGI AMBROSOLI.

---

(1) Essendo questa rassegna particolarmente dedicata al Cattaneo, non ci siamo soffermati sulle pagine che il Sestan, nel volume dei classici Ricciardi, dedica al Romagnosi ed al Ferrari, tanto più che esigerebbero un non breve discorso, soprattutto per il Ferrari che, come osserva ottimamente il Sestan, non lega (salvo che per alcuni scritti giovanili) con la cultura lombarda, essendo stato profondamente influenzato dal contatto con la cultura francese.

RASSEGNA PASCOLIANA

Omaggio a Giovanni Pascoli nel centenario della nascita, a cura di M. Valgimigli e A. Vicinelli, Milano, Mondadori, 1955, in-8°, pp. VIII-424.

M. Biagini, *Il poeta solitario, vita di G. Pascoli*, Milano, Corticelli, 1955, in-8°, pp. 510.

GIOVANNI PASCOLI, Prolusione del prof. F. Flora, pronunciata l'otto gennaio del 1955 per l'inaugurazione dell'anno accademico 1954-55 alla Università di Bologna, Bologna, Tipografia Compositori, 1956, in-8°, pp. 136.

M. Valgimigli, *Pascoli*, Firenze, Sansoni, 1956, in-8°, pp. 131.

A. Piromalli, *La poesia di Giovanni Pascoli*, Pisa, Nistri-Lischi, 1957, in-8°, pp. 263.

F. Felcini, *Bibliografia della critica pascoliana*, 1887-1954, con un saggio introduttivo, vol. VIII dei Saggi di Lett. it. diretti da U. Bosco, Firenze, Le Monnier, 1957, in-8°, pp.XLIX-199.

Non accade spesso che la celebrazione d'un centenario o d'un cinquantenario coincida con un interesse reale. Il meccanismo delle ricorrenze illustri può benissimo scattare, indicare l'ora esatta delle cerimonie, senza per questo che l'onorando personaggio goda di rinnovata gloria nella coscienza dei posteri. Pel Pascoli, pareva che il centenario della nascita dovesse veramente coincidere con un particolare momento della sua « fortuna » critica. Da qualche anno non si parlava che di una sua « attualità », se non proprio di una sua riscoperta. Senza il Pascoli, si diceva, non si può spiegare la poesia italiana del Novecento. Ed ecco il ciclo celebrativo si è chiuso, nel vuoto malinconico di tutte le celebrazioni. Non sono mancati i discorsi, non sono mancati i saggi di dichiarato impegno critico, eppure si ha l'impressione di ritrovarci in una sala appena sfollata di oratori e di pubblico. Resta in mente qualcosa, di tante parole? E il pubblico, a dire la verità, non era neanche troppo numeroso.

Può darsi che questa impressione dipenda dal diminuito interesse per l'oggetto letterario che il Pascoli avrebbe dovuto spiegarci. Già immersi come siamo in un nuovo clima spirituale, quella poesia ermetica intorno a cui si discusse come intorno a tutta la poesia italiana del Novecento ci appare oggi sorprendentemente remota. In effetti,

senza la metrica, il lessico e la sintassi del Pascoli la poesia del Novecento italiano non si spiega. Ma è anche vero che studiando questa poesia non si spiega tutto il Pascoli, il quale fu in primo luogo uno degli indici più sensibili di un'età cangiante e confusa, i cui aspetti di maggiore risalto si spensero nella prima guerra mondiale e ancora non rivivono alla nuova luce d'una esauriente storiografia. Sarebbe perciò azzardato dire che saggi e studi pubblicati con intento monografico negli ultimi tre anni abbiano sostanzialmente modificato il quadro delle definizioni tradizionali. Studiosi fra i nostri maggiori hanno sentito il bisogno di rileggere il Pascoli, altri più giovani ne hanno preso in esame aspetti particolari, e tuttavia i diversi giudizi, in quel che hanno di effettivamente critico, si possono collocare nell'ordine dei già formulati e vulgati. La citazione del Croce e del suo discusso saggio è rimasta d'obbligo. La critica cosiddetta stilistica, malgrado alcuni ottimi assaggi, ha in fondo preferito altri e più agevoli campi d'azione. Si è insomma letto e riletto il Pascoli, ma non si è studiata con sufficiente profondità, nei suoi complessi rapporti di cultura, di politica e di costume, l'età in cui egli visse. Cosicché non si avverte distacco fra studi ristampati e studi nuovissimi, e conservano tutta la loro freschezza anche le pagine meno recenti per data di un critico-scrittore come il Valgimigli.

Il quale praticamente, col suo nuovo volume, non avrebbe fatto altro che raccogliere sotto un unico titolo saggi e articoli già molto noti. Ma per non insistere sui più lodati fra essi, quali ad esempio quello su *Pascoli e la poesia classica* (1), o quello su *La poesia latina* (2), si osservi la vivacità, direi l'attualità metodica delle due note, rispettivamente del '46 e del '54, riunite sotto il comune titolo di *Dattili e spondei*. La prosa del Valgimigli, elegantissima, incline alle vezzose dolcezze, appartiene a un clima formale che non è più il nostro. Ma il rigore con cui egli conduce la sua analisi metrica e stilistica, la lucidità delle sue intuizioni, la consuetudine coi testi pascoliani e classici, gli permettono di fare un discorso che merita un rilievo maggiore di quanto non abbia finora avuto nella storia della critica pascoliana. Un discorso, si direbbe, per stili paralleli: Carducci e Pascoli di fronte all'esigenza personale e al problema generale di riprodurre in italiano i metri greci e latini. Il parallelo ha la sua origine nella distinzione fra qualità e quantità della misura metrica, o meglio nel doppio modo di lettura, metrica e piana, che dovevano usare gli antichi stessi. « Insomma — conclude il Valgimigli — mentre la lettura variata, cioè ad accenti grammaticali, dell'esametro classico generò il suono variato dell'esametro carducciano, la lettura invariata, cioè ad

(1) Pubblicato dapprima in *Letture pascoliane*, a cura di J. De Blasi, Firenze, 1937.

(2) Introduzione alla ed. Mondadori dei *Carmina*, Milano, 1951.

accenti ritmici, dello stesso verso, generò il suono invariato, e perciò uniforme e monotono, dell'esametro pascoliano ». Tale affermazione ha valore non solo per gli elementi analitici di cui si pone a termine, ma anche per una sua virtù di caratterizzazione storica. Erano i tempi, colorisce il Valgimigli, in cui « per esattezza grafica e in realtà per imitazione tedesca, nemmeno più si scriveva Efesto ma Hèphaisto, e Athèna e Hera, e persino Syrakòssai invece di Siracusa ». I tempi in cui « era venuto di moda, per influenza anche qui della filologia tedesca, di leggere i versi classici con l'accento così detto ritmico ». Da questa moda non fu toccato il Carducci, poeta d'una cultura meno inquieta, meno positivistica e preziosa di quella di cui si valse il Pascoli. Il quale invece, di continuo oscillante fra le tedesche veneri dell'estetismo filologistico, e le anglofrancesi dell'estetismo simbolistico, tanto oscillò da seminare perpetua inquietitudine fra i suoi lettori, critici e non critici, contemporanei e posteri, e da ridursi a tentare, provinciale non meno del nazionalista Carducci, la strana letteralità metrica delle sue traduzioni, imitazioni, rifacimenti e riecheggiamenti. Particolari di tecnica, questi, particolari di vita diversi altri che il Valgimigli indaga e ricorda, che oggi dobbiamo assolutamente rimeditare se vogliamo fissare in qualche modo i contorni storici del vago e sfumato autoritratto lasciatoci dal poeta. Fu indubbiamente la sua inquietitudine un premonitore segno delle « angoscie » e delle « crisi » che avrebbero sofferto, fino al punto di vantarsene, proprio come accade di certe malattie, gli scrittori del Novecento europeo. Ma fu in primo luogo il risultato d'una crisi particolare e tutta ottocentesca, romantica nel senso più pertinente della parola, quella appunto che il conflitto teorico fra ideale e reale generò nella vita pratica e che in sede di letteratura italiana rese agitato il trapasso da romanticismo risorgimentale a romanticismo decadente.

Come contributo a un giudizio storico su tale trapasso, e in genere sulle condizioni della « nuova Italia » provinciale e virtuosa, che vedeva specchiate nei suoi poeti le angustie e gli squilibri della sua recente vita unitaria, potrebbe avere valore una biografia del Pascoli (1). Le sue stesse debolezze, il suo prolisso sbandare fra preziosismo e cattivo gusto, sono di necessità in rapporto con un complesso più vasto di condizioni morali e culturali. È vero che se sulla vita del d'Annunzio si sono fatte tante indagini e ricostruzioni, mentre su quella del Pascoli ci si è limitati a frammentarie rievocazioni o ad aneddoti,

(1) Merita in proposito di essere sottolineata l'esortazione metodologica che fa il Sapegno in una *Nota* pubblicata nel numero « pascoliano » del *Ponte* (anno XI, n. 11, novembre 1955). Il Sapegno invita infatti a una valutazione obiettiva della novità che la poesia del Pascoli, per quanto ha in sé di antiletterario, rappresentò « nel suo tempo e nel quadro specifico della cultura italiana fra gli ultimi anni dell'Ottocento e i primi del nuovo secolo ».

ciò non è accaduto senza ragione. Vivere, pel d'Annunzio, fu romanticamente un modo d'esprimersi, e perfino, in largo senso, un atteggiamento stilistico. Però è anche vero che la vita del Pascoli, indipendentemente dagli aspetti morbosi e querimoniosi che la caratterizzarono, proprio per la sua prosasticità, per la sua assoluta non-eccezionalità, aderisce assai meglio di quella del D'Annunzio alla realtà dei tempi. Fra l'altro, l'umile e oppressa vita del prof. Pascoli prefigura in qualche modo, come quella del Carducci, l'imitabile vivere che tanti altri poeti e scrittori avrebbero presto condotto fra un'aula di scuola e una redazione di giornale nel nostro secolo. Da un tale punto di vista, lo stesso Carducci appare intrinsecamente più moderno del D'Annunzio, tardivo attore d'una scuola di recitazione poetica in definitivo tramonto. Ebbene, il centenario pascoliano ci ha portato anche una « vita », quella composta da Mario Biagini. Ma quale delusione! Seguiamo il Biagini lungo le molte pagine del suo racconto, e l'immagine storica del Pascoli, opera e vita, completamente ci sfugge.

Piuttosto arbitrario, o quanto meno soggettivo, il concetto di biografia che mostra di avere il Biagini. Cinquecentodieci pagine fra testo e indici, quarantadue fotografie fuori testo, e solo una sommaria nota in appendice. Ora non è il caso di discutere sul culto delle note e sull'algebrico fascino delle postille a piè di pagina. Ma il fatto è che il Biagini cita, riferisce, mette perfino tra virgolette, e poi non dichiara da quale fonte abbia tratto questa e quella notizia. In nome di che cosa gli si dovrebbe credere? Mistero. E almeno raccontasse con giornalistica vivacità, o romanzesca disposizione, qualcosa d'interessante in sé, di pettegolo. Dilatate all'inverosimile, con sfoggio d'inutili particolari, e con zelo di assolutoria edificazione, le notizie che egli ci dà poco aggiungono a ciò che già sapevamo. I vari particolari, messi cronologicamente in fila, perdono per via perfino il suggestivo delle cadenze fisse. Tutti gli elementi biografici che potrebbero tentare all'esame d'una psicologia contorta e involuta, del contraddittorio carattere d'un uomo buono e cattivo al tempo stesso, istintivamente buono ma incattivito dalla malasorte a cui la sua debole bontà lo rese soggetto, simili elementi o sono taciuti o sono respinti nell'ombra. C'è molta più vita del Pascoli in qualche lampo biografico del Valgimigli che in tutta la ponderosa cronaca del Biagini. La quale inoltre si adorna in ripetute pagine di fiori di stile critico analoghi al seguente (pag. 475): « ... il poemetto *Thallùsa*, che fu lo splendido suggello d'un record di poesia che, molto probabilmente, non sarà mai più battuto ».

Di notevole utilità è invece l'*Omaggio a G. P.* che l'editore Mondadori ha pubblicato a cura del Valgimigli e del Vicinelli. Un decoroso volume diviso in quattro parti, contenente un'opportuna « storia bibliografica delle *Myricae* », una ricca antologia di scritti critici, e

alcune lettere del Pascoli, del Carducci e del d'Annunzio. Note scientificamente corrette illustrano il materiale raccolto e abbozzano con esso quel che il Biagini non ha saputo darci: un ritratto del Pascoli, uomo e poeta, sullo sfondo del suo tempo. L'antologia critica, specie per quanto riguarda le « prime segnalazioni » delle *Myricae*, dà inoltre risalto a giudizi poco ricordati e a interessanti confronti. Si può notare, ad esempio, che seppure in termini poco precisi, Ermenegildo Pistelli poneva già dal '92 un problema effettivamente critico: quello del rapporto fra dolore e rappresentazione del dolore. E oltre a vari giudizi già sottolineati dai recensori, fra i quali i primi del d'Annunzio, acquista in evidenza, estratta dal volume che la conteneva (1), un'intervista di Ugo Ojetti del '99, da ricordarsi anche per alcune dichiarazioni del Pascoli stesso. Nell'insieme, la pubblicazione mondadoriana appare come un frutto inconsueto, più critico che retorico, degli obblighi ufficiali d'un centenario.

Ma lo studio monograficamente più completo, degno di nota per come s'inserisce nella doppia storia della critica pascoliana e della personalità dell'autore, è la prolusione del Flora. Strano studio, anche, dal quale il Flora ci perdonerà se diciamo che non abbiamo sentite risolte tutte quelle inquietitudini, sue e nostre, di cui da anni ci facciamo privata e pubblica confidenza. Pretendevamo l'impossibile? Può darsi. Certo è che da tempo, e non solo per aver apprezzato le pagine pascoliane della *Storia*, vagheggiavamo da parte delle chiare facoltà speculative del Flora una specie di atto di forza, un gesto critico che segnasse una data nella fluida letteratura sul Pascoli. Lo sapevamo espertissimo della materia, e insieme trattenuto dal comprensibile pudore di chi dovrebbe dire anche di sé medesimo e di suoi combattuti sentimenti. Ebbene il Flora ha pronunciato un discorso in più d'un luogo magistrale, frondoso di esempi, citazioni e descrizioni. Ma le nostre inquietitudini rimangono. Il suo « poeta della perplessità » seguita a lasciarci perplessi, e staremmo per dire che così deve essere, che a proposito del Pascoli non resta che denunciare la sua perplessità per confessare insieme la nostra, se non fosse che un'indomabile fiducia nella Critica ci ripropone il miraggio del giudizio storico e perciò un passo ulteriore sul tormentoso itinerario del dubbio. Dubitiamo della definizione del Flora, peraltro motivatissima, perché crediamo di scorgere nell'abbondanza dei suoi riferimenti come il segno d'un indugio a cui egli abbia ceduto. Egli indica i termini storicamente inequivocabili entro i quali si deve intendere la perplessità pascoliana, ma lascia pensare che con una successiva elaborazione potrebbe sostituire allo stile descrittivo adottato una maggiore incisività di discorso. In effetti, nella sua prolu-

(1) *Alla scoperta dei letterati*, Milano, 1899; successivamente, a cura di P. Pancrazi, Firenze, 1946.

sione il Pascoli c'è tutto: poetica e poesia, lessico e sintassi. Fra gli estremi indicati dall'impressionismo realistico e del realismo impressionistico, della determinatezza e dell'indeterminatezza, è indubbiamente compreso per intero il travaglio umano, letterario e poetico del Pascoli. E tuttavia, a lettura finita, viene da ricordare la favoletta di Galileo sull'origine del suono: la cicala è stata curiosamente smontata viva, e sotto l'ago analitico alla fine è morta, e con quale organo suonasse ancora non si sa.

Altra falsa impressione? C'è da augurarselo. Ma nessuno, penso, sarebbe al tutto sincero se affermasse di credere che in materia di studi pascoliani, a seguito dei lavori più recenti, la comune coscienza critica si sia messa in pace, o che almeno il Pascoli sia stato letto con animo e metodo sostanzialmente mutati rispetto a quelli con cui lo lessero il Croce, il Serra o il Cecchi. Anche indipendentemente dal centenario molte cose nuove sono state dette in sede di analisi, aspetti prima trascurati della poesia pascoliana sono stati messi in luce, e per tornare al saggio del Flora, di osservazioni penetranti, di estrema pertinenza critica, è facile dire che ne offre in abbondanza. Ma è in sede di sintesi che gli ultimi scritti ci lasciano insoddisfatti. Ed è forse anche per questo che saggi di studiosi più giovani ci persuadono in ciò che hanno d'indagine particolare, meglio che nel tentativo di costruire la sintesi monografica. Così ad esempio il libro del Piromalli ci sembra contribuire al comune discorso sul Pascoli, più che con le pagine in cui si aspira alla lettura sistematica delle poesie, con quelle in cui si seguono i temi delle esercitazioni anteriori alle *Myricae*, o si tratteggiano alcuni elementi dello sfondo storico discorrendo di socialismo o di verismo, di positivismo e di romanticismo ritardato. Così preferiamo a più ambiziosi lavori quello del Felcini, accurato strumento bibliografico che dovrebbe rivelarsi d'indispensabile consultazione, il cui saggio introduttivo, pur mosso da genuino intento critico, viene presentato con un modesto titolo che ci sembra indicativo dell'insoddisfazione di cui s'è detto: *Di alcuni aspetti della critica pascoliana*. Si parli della perplessa e contradditoria poesia del Pascoli, o si parli della non meno perplessa e contradditoria letteratura sul Pascoli, malgrado gli anni trascorsi e le ripetute letture siamo ancora al punto che appare saggio limitare le nostre ricerche ad « alcuni aspetti ». Il che d'altra parte ha pure un suo significato. I saggi degli illustri nomi sopra citati, composti col proposito di rivelare nel suo insieme l'opera del poeta, finirono in realtà per metterne in luce qualche aspetto. E oggi, parlando di aspetti e contributi, c'è il caso che si sia presa la strada buona, quella che porta all'opera nella sua unità e nella sua sostanza. Tenersi al « contributo », è un modo come un altro di prendere dei nostri limiti quella salutare coscienza che può permetterci di superarli. E infatti alla presente rassegna potrebbe seguirne un'altra, dei molti e sparsi spunti anali-

tici che appaiono suscettibili di sviluppo, i quali attenuano in parte l'insoddisfazione in cui ci ha lasciati l'insieme del centenario (1).

SERGIO ANTONIELLI.

---

(1) La presente rassegna era già in bozze, quando è pervenuto alla redazione il volume *Pascoli, Discorsi nel Centenario della nascita*, a cura della Università degli studi di Bologna, Bologna, Zanichelli, 1958, pp. 465, in 8°.

Vi sono compresi nove discorsi, pronunciati in Bologna dal gennaio 1955 al febbraio 1956, molto diversi l'uno dall'altro per assunto e per metodo. La già citata prolusione del Flora, arricchita di note, citazioni e rimandi, apre degnamente la serie e riduce un poco in ombra i successivi interventi, figurando come un ampio saggio, rivolto all'opera pascoliana nella sua totalità, assai più che come un discorso d'occasione o un contributo parziale. Segue ad essa uno studio di G. B. Pighi su *La poesia latina del P.*, che insiste sull'unità della poetica pascoliana e si correda di pertinenti osservazioni filologiche. Quindi C. Del Grande ritorna sul tema dei rapporti fra *Pascoli e i poeti greci*, aggiungendo riferimenti a quelli che altri studiosi, primo fra i quali lo Zilliacus, avevano dato in materia.

Carattere in prevalenza commemorativo dimostrano il settimo e l'ottavo discorso, rispettivamente di A. Spallicci su *G. P. e la Romagna* e di A. Ghigi su *G. P. osservatore della Natura*. G. Bottiglioni invece, con *Vita e parlare di popolo nell'arte pascoliana*, contribuisce a un esame critico della lingua del Pascoli e ne illustra il particolarismo.

In *Tre ritorni nelle poesie di G. P.*, L. Bianchi legge e riferisce al complesso dell'opera *Il ritorno a San Mauro*, *Il ritorno di Colombo* e *Il ritorno* di Odisseo. Infine V. Lugli col sesto discorso, *Incontri di G. P. con la poesia francese*, e A. Galletti con quello conclusivo, *L'arte poetica di G. P.*, riprendono il motivo dei rapporti fra la poesia pascoliana e la poesia romantica europea. Il Lugli tocca nel vivo la formazione letteraria del Pascoli, specie col citare alcuni parnassiani minori e col rimandare la « doratura estetizzante » dei *Conviviali*, « non meno che l'aura diffusa presso di noi circa il tempo della rivista di De Bois », alla poesia francese tra il 1850 e il 1880. Il Galletti insiste in atteggiamenti e criteri di ricerca che avevano già caratterizzato il suo noto libro.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

Studi di filologia italiana, XV, 1957, pp. 455.

A. E. Quaglio, *Per il testo della « Fiammetta »*. Il Quaglio, che sta preparando l'edizione critica della *Fiammetta*, espone qui i risultati dei suoi studi nel settore testuale, ed elenca alla fine dell'articolo i numerosi miglioramenti che essi gli permettono di apportare al testo dell'operetta boccaccesca. È questo il primo esame complessivo della tradizione testuale della *Fiammetta*, che annovera ben 65 manoscritti (le stampe risultano tutte scarsamente autorevoli ai fini dell'edizione). I rapporti tra i manoscritti sono sintetizzati, com'è consuetudine, in una tavola (dopo p. 144), dove risulta singolare la frequenza di testimoni indipendenti in seno ad ambedue le famiglie. Lo stemma cioè, se in alto è bipartito, assume una forma a rastrello in basso (sarebbero 9 i discendenti di α, e 13 quelli di β); né è abbastanza reciso il Quaglio nell'escludere l'esistenza di errori comuni tra i discendenti delle due famiglie. Impressioni queste nostre, non altro; ma più oscura è la situazione per ciò che riguarda i codici contaminati. Dallo stemma appare che un discendente di α, contaminato con uno di β, avrebbe dato origine a 7 manoscritti variamente collegati, mentre un altro discendente di β, contaminato con altro di α, ne avrebbe generati 22. Ma dalla trattazione del Quaglio (pp. 66-77 e 104-126) appare che tutti questi manoscritti hanno in comune soltanto il fatto di essere contaminati, mentre i loro ascendenti e contribuenti si innestano in zone diverse dello stemma, che il Quaglio in qualche caso cerca di individuare. Insomma, l'intreccio delle contaminazioni (che a volte sono semplici scambi di esemplare, a volte rare varianti marginali amalgamate nel testo) rimane ancora da esplorare. I risultati saranno, agli effetti del testo, scarsissimi; ma interessanti forse per la sua fortuna.

Comunque sono certo solide le grandi linee della dimostrazione del Quaglio, del cui lavoro permettono di valutare la fertilità sia, qui, le Proposte di emendamento al testo, sia il recente volume su *Le chiose all'Elegia di Madonna Fiammetta*, Padova 1957.

M. Bocci, *Gli « offici » dei flagellanti di Pomarance (sec. XIV)*. Le « fratellanze di disciplina » di Pomarance, nel contado di Volterra, ebbero sede negli Spedali di S. Maria e di S. Giovanni Battista.

L'officio di S. Maria, sin qui inedito, è anteriore al 1329; il Bocci ha potuto trascrivere il codice prima della sua vendita (s'ignora il suo attuale proprietario). Gli statuti di S. Giovanni, del 1348, erano stati pubblicati dal Vigo nel 1889. Alla trascrizione diplomatica del Bocci il Castellani ha aggiunto delle utili *Note sulla lingua*, che completano gli spogli di documenti volterrani già pubblicati nei *Testi sangimignanesi del sec. XIII e della prima metà del sec. XIV*, Firenze 1956.

E. Jacoboni, *Le rime di Benedetto Accolti d'Arezzo detto anche Benedetto di Michele da Pontenano (1415-64)*. A Benedetto Accolti il Flamini (*La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, Pisa 1891) aveva dedicato alcune pagine (pp. 418 sgg.), notandone « la maniera di poetare schiettamente italiana, quasi immune da novità quattrocentistiche »; ma le sue rime rimasero pressoché ignote. Le stampa ora (si tratta di sei capitoli e di una canzone) la Jacoboni, ottimamente, seguendo in linea di massima (tranne per il n. VI) il Vat. 3212, risultato fededegno dal vaglio di tutta la tradizione manoscritta, il cui catalogo è arricchito, rispetto al Flamini (pp. 618-19) di una mezza dozzina di segnature.

T. Cappello, *Saggio di un'edizione critica del « Nuovo modo de intendere la lingua zerga »*. Ottima idea quella di pubblicare criticamente il *Nuovo modo*, principale repertorio della lingua furbesca così cara agli scrittori del Cinquecento: basti dire che le edizioni cinquecentine di questo vocabolarietto elencate dalla Cappello superano il numero di trenta. I rapporti di filiazione tra le stampe sono quasi a catena: sicché la Cappello non poteva che riprodurre l'edizione più antica e corretta (Ferrara 1545), correggendo per congettura gli errori già in quella numerosi. L'edizione è completata da due indici: delle voci gergali e delle voci italiane.

F. Ageno, *Per una semantica del gergo*. La Ageno prende le mosse da un articolo del Cohen, che definì il gergo lingua di gruppo, sotto l'aspetto sociale, e formazione parassitaria, sotto l'aspetto strutturale. Il parassitismo del gergo è già visibile nel fatto che il gergo porta sue innovazioni solo nel campo lessicale, mentre lascia intatto quello fonetico, quello morfologico e quello sintattico della lingua in seno alla quale si sviluppa. Ma la Ageno nota assai bene che anche i procedimenti innovativi del gergo non esprimono la « varia molteplicità delle forze che regolano il divenire linguistico », ma esclusivamente una « tendenza al mascheramento »: le innovazioni sono insomma, invece che un mezzo, un fine. E infatti, a differenza delle lingue di professione e di mestiere, nel gergo non si verificano mutamenti di rilievo semantico, ma soltanto equivalenze tra coppie di vocaboli. Ne deriva l'assenza di qualunque risultato espressivo, che solo può essere conferito alla parola gergale dal suo inserimento

episodico o definitivo nella lingua. A conferma, la Ageno esamina i principali procedimenti di creazione linguistica del gergo: le deformazioni meccaniche, talora attuate anche su vocaboli già del gergo; la sostituzione con parole parzialmente omofone, ed aventi nella lingua un diverso significato; le metafore, per lo più ingiuriose, e comunque molto più rare delle generiche espressioni descrittive; le metonimie e sineddochi; le irradiazioni sinonimiche, nelle quali si fa anche più visibile lo sfruttamento delle attività della lingua da parte del gergo. Infine la Ageno cita casi di scambi tra lingua e gergo. Questo articolo fondamentalmente teorico è poi ricco, com'era da attendersi da una specialista come la Ageno, di interpretazioni e accostamenti originali.

M. Pecoraro, *Anomalie grafiche e fonetiche in un'epistola senese del primo Trecento*. La lettera, conservata nell'Antoniana di Padova, è dell'agosto 1314. Difficile da inquadrare storicamente (il Pecoraro dà tutte le notizie necessarie e avanza proposte accettabili), stilata con una grafia inconsueta (come si può constatare dal facsimile fotografico), la lettera presenta numerose particolarità grafiche, specialmente per ciò che riguarda le geminazioni, sulle quali si sofferma a lungo il Pecoraro, dando poi una trascrizione diplomatica ed una interpretativa del documento.

Cesare Segre.

Eugenio Garin. — *Studi sul platonismo mediovale*. — Firenze, Le Monnier, 1958, in-16°, pp. VI + 219.

Questa importante raccolta comprende tre scritti apparsi su diverse riviste tra il 1940 e il 1957, il primo dedicato soprattutto a problemi del platonismo del XII secolo, il secondo allo studio di un frammento dell'ermetico *Liber Alcidi* variamente conosciuto e citato soprattutto nel Quattrocento, il terzo allo studio dei rapporti tra platonici bizantini e platonici italiani, in particolare del Pletone e della cosidetta « letteratura solare » (con una breve appendice sul ricordo del Pletone nel secolo XV). Precede un'introduzione volta a sottolineare la multiformità della tradizione platonica nel Medioevo, che non si lascia inquadrare in facili formule. Negli intenti del G. la raccolta « non aspira a presentare nuove sintesi, o ad insinuare interpretazioni ' rivoluzionarie '; ambisce solo a lumeggiare e a commentare alcuni testi forse non privi di valore, a offrire qualche pagina non sfornita di significato ». Tuttavia alcuni risultati a cui perviene il G. sono tali da comportare la revisione di interpretazioni « sintetiche » ricorrenti negli studi di storia della filosofia, e da impli-

care quindi nuovi metodi di studio: così il primo scritto si conclude con la negazione di una netta antitesi tra un preteso « umanesimo » del secolo XII e un preteso « naturalismo » del secolo XIII e dell'idea (del Gilson) secondo cui la « filosofia » dei secoli XIII e XIV si troverebbe tra due rinascimenti letterari. In questo modo « si pongono anche le premesse necessarie per una più esatta valutazione del ' platonismo ' del secolo XV nei suoi rapporti con la cultura del Rinascimento ».

Alla storia della letteratura italiana interessa forse più da vicino il secondo studio, che prende in esame la testimonianza ermetica che si trova nella traduzione rinascimentale del *Pimandro* compiuta da Tommaso Benci sulla traduzione latina del Ficino. Si tratta di un frammento del cosidetto *Liber Alcidi* sull'immortalità dell'anima di evidente derivazione senofontea e ciceroniana, ma che il G. dimostra aver avuto una certa fortuna nei circoli culturali del Quattrocento. Negata la possibilità dell'ipotesi che si tratti di un'opera della tarda classicità, il G. mostra probabile quella di una « scrittura medievale, di età, o ambiente piuttosto ' buio ', che del mondo classico avesse l'amore e il desiderio, non ancora l'accesso ».

Ma del resto tutto il volume, per quanto non direttamente, interessa per più di un motivo anche lo storico della letteratura italiana, che può apprendervi prospettive e temi essenziali: cito il caso della tematica solare, qui studiata dal G., la quale « circonda e accompagna il nascere e l'affermarsi della teoria copernicana, e continua almeno fino a Galileo e a Campanella »; né potrebbe essere ignorata, ad es., dallo studioso della poesia campanelliana.

ARMANDO PLEBE.

BRUNO NARDI. — *Il canto X del Paradiso.* — In « Lectura Dantis siciliana ». Edizioni Accademia di studi « Cielo d'Alcamo », 1957, in-8°, pp. 26.

Bruno Nardi, lettore di Dante, si è sempre astenuto, ch'io sappia, dall'occuparsi dei valori estetici della poesia dantesca: il che non vuol dire che non abbia un'anima poetica: tanto è vera la rettifica crociana *homo nascitur poeta*! Ecco, infatti, il nostro caro filosofo ed erudito, prendendo lo spunto dai primi 33 versi del canto X del *Paradiso*, innalzare bellamente, nelle prime due pagine di questa lettura, per conto suo, intessendo frasi e motivi desunti da ogni parte del poema dantesco (e non soltanto da esso), un inno al sole, per compensarci di quello che Dante, lasciatosi sopraffare dalla scienza astronomica e dal ragionamento filosofico, non ci ha dato se non come intenzione.

Anzi l'inno al sole, tra l'armonia dei moti celesti, continua anche nell'agile scorribanda attraverso la storia astronomico-filosofico-religiosa delle dottrine inerenti al sistema solare, in cui s'inserisce il pensiero dantesco: un susseguirsi di dotti accenni — da Eraclito al culto di Mitra, all'opera di Pierre Duhem —, discreto e leggero, come si conviene davanti al distinto pubblico domenicale della Casa di Dante di Roma. Tutto ciò occupa esattamente la metà delle tredici pagine della lettura. Segue una rapida parafrasi del canto, dal v. 33 al v. 133, cioè fino all'incontro con Sigieri. E qui l'insigne studioso di Sigieri non poteva non fare un'altra sosta. Il problema del Brabantino al fianco dell'Aquinate, suo avversario in terra e apologista in cielo, non potrà mai essere risolto in modo che sia eliminata ogni incertezza e oscurità, per la mancanza di troppi dati necessari. Fatto un accenno alla storia della conoscenza dell'opera sigieriana da un secolo fa ad oggi, il N. precisa quale sia il punto di vista da cui bisogna mettersi per comprendere come, secondo il pensiero di Dante, i due grandi avversari dello Studio parigino potessero riconciliarsi nella luce della verità celeste: bisogna, cioè, considerare l'averroismo, e, in particolare, quello moderato di Sigieri, pienamente legittimo sul terreno ermeneutico del pensiero di Aristotele, e nient'affatto sinonimo di eresia, anche se era allora, nei suoi riguardi, diffuso un sospetto di tal genere, come ancor oggi è vivo tale pregiudizio. Per questa ragione il N. proporrebbe d'intendere l'espressione *invidiosi veri* (v. 138) nel senso di « dottrine sospettate d'eresia ». È un'interpretazione che non si può escludere; ma poiché nulla ci autorizza a limitare e precisare in tal senso il campo delle possibili allusioni, credo che sia più prudente attenerci all'interpretazione corrente « verità che gli procurarono l'odio degli avversari », più aderente al valore consueto del termine *invidiosi*, e aperta a un raggio di allusioni più ampio. — Noto ancora che al v. 21 l'espressione *e giù e su* è spiegata dal N. « tanto nell'emisfero di sopra che in quello di sotto » (della terra). È l'interpretazione del Torraca, di Casini e Barbi, e non so se di altri; ma la maggior parte dei commentatori spiega « in terra e in cielo »; così anche il più recente, il Sapegno, che esclude recisamente l'altra, ora avvalorata dall'adesione del N. — Per conto mio, direi che questo sia uno dei casi in cui l'interpretazione è destinata a restare per sempre controversa, data la complessità del brano e l'ambiguo valore dei termini. Le ragioni in sostegno dell'una e dell'altra spiegazione pressappoco si equilibrano; forse, con un poco di vantaggio per l'interpretazione accolta dal N., per i due motivi seguenti: primo, che il termine *mondano* della proposizione *assai sarebbe manco e giù e su dell'ordine mondano* sembra bene richiamarsi a *mondo* del v. 15, che ha sicuramente il senso ristretto di « terra » (e perciò *mondano* varrebbe « terrestre », e non « di tutto il mondo, universale »); secondo, che il fine del ragionamento, dopo l'accenno introduttivo a tutta la Creazione, si viene restringendo alla dimo-

strazione del profondo turbamento che da una diversa inclinazione del piano dell'eclittica rispetto a quello dell'equatore deriverebbe per la vita della terra. A questi due motivi intrinseci al passo si potrebbe aggiungere un terzo, diciamo, esterno; esso è che anche altrove Dante adopera la formula *giù e su* per indicare i due emisferi terrestri (« quello specchio che su e giù del suo lume conduce », *Purg.* 62-3). È vero che il formulario dantesco — purtroppo ! — non è strettamente rigoroso, sicché non è possibile, in base ad esso, risolvere con sicurezza casi, come questo, di dubbia interpretazione; tuttavia, tra due interpretazioni possibili, delle quali una si fonda sul valore certo che la formula ha in altro passo e l'altra su un valore nuovo, sembra più corretto preferire la prima alla seconda.

E poiché mi si offre l'occasione di parlare di questa « Lectura Dantis siciliana », che accoglie alquanto confusamente, insieme con qualche scritto non spregevole, qualche altro di nessun pregio, vorrei chiedere, per mia erudizione, ai direttori della Collana un chiarimento sulla loro dichiarazione programmatica, che comincia con le seguenti parole, di cui confesso di non riuscire ad afferrare il significato: « Questa nuova *Lectura Dantis* non vuole significare nel termine *siciliana*, come Dante stesso volle (?), alcuna limitazione (?)... ». Se, come penso, si fa qui riferimento al notissimo passo del *De vulg. el.* I XII 2-4, è chiaro che si dovrebbe parlare non di limitazione, da parte di Dante, ma, al contrario, di estensione.

SIRO A. CHIMENZ.

Sposizione del Vangelo della Passione secondo Matteo a cura di P. PALUMBO. — Palermo, vol. I, 1954, pp. XXXVI-165; vol. II, 1956, pp. 196; vol. III, 1957, pp. 167. — Collezione di testi siciliani dei secoli XIV e XV diretta da E. LI GOTTI, numeri 4, 8, 9.

Giunge finalmente a termine, con un ampio glossario, la pubblicazione del più importante fra i testi siciliani dei secoli XIV e XV formanti la collezione che il compianto Ettore Li Gotti fondò e diresse con tanto impegno e competenza.

Oltre che dal mettere a disposizione degli studiosi un'opera prima affatto sconosciuta, l'edizione deriva il suo valore dall'essere condotta direttamente sull'autografo, la seconda parte del manoscritto 109 della Nazionale di Madrid.

La *Sposizione del Vangelo* è d'altronde l'unico scritto prosastico originale della collezione: nei confronti coi volgarizzamenti e con

le versioni dal toscano che costituiscono il resto della superstite produzione siciliana dei secoli XIV e XV, essa assume un particolare rilievo, anche per il fatto che si presta a un'indagine interessante su rapporti linguistici più liberi e consapevoli, e pur altrettanto notevoli, col toscano e col latino (assai meno, direi, coi volgari d'Oltralpe).

I lineamenti dell'opera son noti: si tratta, come dice il titolo, di un commento puntuale ai vari paragrafi del racconto evangelico della Passione secondo Matteo, che vengono via via tradotti in volgare sul principio dei diversi capitoli. La trattazione è preceduta da un prologo, che illustra e volgarizza, in una ventina di proposizioni, alcune questioni teologiche fondamentali, quasi a costituire una piccola somma per il lettore incolto.

L'autore è persona dotta, che sa certamente più di quanto non voglia dire in un'esposizione destinata a « li simplichi clirichi » e a « li simplichi cristiani ». Da vari accenni sparsi nell'opera, il Palumbo (vol. I, pp. IX-XXI) deduce che l'autore, francescano e dottore in teologia, nel 1373 già da trent'anni predicatore, vescovo e autore di trattati teologici in latino e in siciliano, vissuto anche fuori di Sicilia, ad Assisi, in Provenza e a Parigi, altri non era che Niccolò Montaperti di Agrigento, personaggio non ignoto alle cronache del tempo, ricordato dal Sacchetti nella *Sposizione* XLIV, nella novella LXXIII e nella lettera a Jacomo di Conte, e a cui è diretta una lettera di Coluccio Salutati. Sulla questione, v. ora P. G. Fussenegger, recensione della *Sposizione*, e C. Piana, *Silloge di documenti dell'antico Archivio di San Francesco in Bologna*, II, rispettivamente in *Archivum Franciscanum Historicum*, XLVIII (1955), pp. 204-5, e XLIX (1956), p. 39, n. 3; P. Palumbo, *Intorno a Niccolò Casucchi di Agrigento*, in *Bollettino* del Centro di studi filologici e linguistici siciliani, V (1957), pp. 332-36.

A questa indagine biografica l'autore fa seguire (pp. XXVI-XXVIII) un'analisi della cultura dell'autore: cultura, osserviamo, che nel campo classico non oltrepassa i limiti delle conoscenze più comuni: Ovidio, Virgilio, Lucano, Seneca sono infatti noti a qualunque scrittore medievale; né eccezionale è la citazione di Isidoro o di opere astronomiche.

Il Palumbo mette quindi in rilievo (p. XXVIII) qualcuno dei toscanesimi, più fonetici che lessicali, della *Sposizione*.

Circa i gallicismi, osserva egli stesso (p. XXVIII) che la maggior parte s'incontra di frequente nel siciliano trecentesco. Aggiungiamo che l'uso dei successori di h o m o con valore di pronome indefinito, non è una particolarità del siciliano trecentesco: lo si trova in Brunetto Latini, *Tesoretto* (a cura di B. Wiese, Strassburg, 1909, Bibliotheca Romanica, num. 94-95), ad es. v. 1881; in Guittone, *Rime* (a cura di F. Egidi, Bari, Laterza, 1940), gloss.; in Jacopone, *Laudi* (a cura di F. Ageno, Firenze, Le Monnier, 1953), gloss.; ecc. E per

quanto siano, questi, autori fortemente influenzati dal francese, non si tratta probabilmente neppure di un vero gallicismo, poiché ne ha esempi perfino la *Vita di Cola di Rienzo* (a cura di A. M. Ghisalberti, Firenze, Olschki, 1928, p. 95).

Tra i francesismi, oltre ai due o tre citati dal Palumbo, si posson ricordare *nurricza* ' nutrice '; *steri* ' palazzi ' (cfr. R. Bezzola, *Abbozzo di una storia dei gallicismi italiani nei primi secoli (750-1300)*, Heidelberg, Winter, 1925, p. 63); forse *inca* ' inchiostro ' (*Revue de dialectologie romane*, II, 1910, p. 400, n.4; *REW*, 2869). *Amuchari* ' nascondere ' (con cui *amuchuni* ' di nascosto '), che è pure nella *Istoria di Eneas* vulgarizata per Angilu di Capua (a cura di G. Folena, Palermo, 1956), gloss.; nella *Conquesta di Sichilia fatta per li Normandi* translatata per frati Simuni da Lentini (a cura di G. Rossi-Taibbi, Palermo, 1956), 74, 2; in componimenti del secolo XV (*Poesie siciliane dei secoli XIV e XV* a cura di G. Cusimano, Palermo, 1951-52, gloss.), va confrontato col frequente *mucciare* ' fuggire ' del toscano, Dante, *Inf.*, XXIV, 127; Boccaccio, *Dec.* (a cura di V. Branca, Firenze, Le Monnier, 1951-52), VIII, 7, 142; dell'umbro, Jacopone, gloss.; ecc.; v. E. G. Parodi, *Lingua e Letteratura* (Venezia, Pozza, 1957), p. 282; *Studi di filol. it.*, X, 1952, p. 429; ma ai dialetti meridionali viene dal normanno. Sulla questione degli elementi gallo-romanzi nel siciliano, cfr. G. Bonfante, *Il problema del siciliano*, e F. Ribezzo, *L'elemento normanno nella letteratura e nella lingua della Sicilia e della Puglia durante il Medioevo*, rispettivamente in *Bollettino* del Centro di studi filologici e linguistici siciliani, I, 1953, pp. 51-57 e 107-114; su *(a)mmucciare* in particolare, G. Reichenkron, *Per la lingua dei Normanni*, *ib.*, V, 1957, p. 98.

Pligiari ' dar garanzia ' e *pligiria* (nel *Contrasto* compreso in *Poesie sic.*, I, pp. 92-95, v. 37: *plegiria*) ' malleveria ', ben documentati anche nell'Italia settentrionale, deriverebbero dal germanico attraverso il francese, *REW*, 6599; è tuttavia possibile anche una derivazione diretta, non da p l e w i , ma da p l e g j a n , *REW*, 6592.

Più che sulle parole dotte e sui latinismi, anche filosofici, la cui comparsa non stupisce in un'opera di quest'indole (*coeterna*, *condignu*, *cuntractari* ' maneggiare ', *ecclesia*, *fortificari*, *fructificari*, *inmundicia*, *iniquu*, *magnalia*, *opinari*, *optativu*, *superhabundanti*, *superexcellenti*, *superintellectuali*, *supernaturali*, *supersantu*, *transumere*, *transgluctitivu*, ecc., ecc.), è interessante fermarsi sui termini volgari, siciliani o meridionali, di qualcuno dei quali si sarebbe forse potuta utilmente indicare la diffusione.

abalcari ' lenire, calmare ', ha riscontro nel prov. mod. *baucà*, *barcà*, piem. *barchè*, canav. *balcàr*, lomb. *balcà*, emil. *balchè*, lunig. *barcare*. Si tratta di voce di origine incerta, della quale la *Sp.* offre la documentazione più antica: il *DEI* infatti per *barcare*[2] reca la data: « XV sec. ».

abbuccari ' piegare ' ' cadere in avanti ' è in questo senso anche calabrese, v. G. Rohlfs, *Dizionario dialettale delle Tre Calabrie*, (Halle, Niemeyer - Milano, Hoepli, 1932-39); e cfr. *traboccare*.

abramari conserva il significato originario (' urlare ') dell'it. *bramare*, poi ' desiderare ardentemente '. L'*Istoria di la translacioni di S. Agata* (in *Poesie sic.*, II, pp. 7-115), 383, 7, ha *abramati* ' bramosi '.

acruccatu ha senso diverso (' piegato a uncino ') dal nostro *accroccare*, che vale ' agganciare, afferrare con un *cròcco* o uncino '. Cfr., nel gloss. del Palumbo, *cruckectu*, *incruccatu*.

addunari, intr. pron., per cui cfr. *Conquesta*, 77, 23; *Istoria di la translacioni di S. Agata*, 82, 3, vale ' accorgersi ', e tale è il senso anche del calabrese, v. Rohlfs, *Dizion. dialettale delle Tre Calabrie*, e del napoletano, v. R. Andreoli, *Vocabolario napoletano-italiano* (Torino, Paravia, 1887), s. v.

affammicari ' aver fame ', *affammicatu* ' affamato ' sono notevoli per la formazione. Il *Lamento di parte siciliana* (in *Poesie sic.*, I, pp. 23-30), 52, ha *affamusa* ' affamata '.

affissatu ' solidificato ': cfr. Iacopone, *Laudi*, LXXXVII, 30 [= LXXXIII, 59]: « sì sta l'amore affissato ».

amortari ' smorzare ', ' spegnere ', fig., ha riscontro un po' dovunque, cfr. *Tesoretto*, v. 2653; *Libro de varie romanze volgare* (a cura di F. Egidi, S. Satta..., Roma, Soc. Filol. Roma, 1908), 105b; 271g; Dante, *Inf.*, XIV, 90; F. Sacchetti, *Rime* (cito dall'edizione critica d'imminente pubblicazione, Milano, Mondadori), CCXLa, 12; CCCVII, 62; Masuccio Salernitano, *Il Novellino* (a cura di G. Petrocchi, Firenze, Sansoni, 1957), X, 7; XVIII, 17; XXV, 12; XXXII, 23; P. J. De Jennaro, *Rime e Lettere* (a cura di M. Corti, Bologna, Commiss. per i Testi di lingua, 1956), V, 14; ecc.

arrunchyatu ' rattrappito ' è dei dialetti meridionali, ma anche del toscano; presuppone un *adrunculare. Nell'*Istoria di la translacione di S. Agata*, 343, 4: *arrunchati*.

attassava ' sbigottiva ' 206, 31, è un nuovo esempio di un vocabolo tipicamente siciliano e meridionale, cfr. *Bollettino* del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, II, 1954, pp. 390-94.

balata (« una grandi pietra balata taglata », 284, 27) (dall'arabo), piuttosto che ' lastra (di pietra) ', varrà qui specificamente: ' (ridotta a) lapide sepolcrale '. È parola di area anche calabrese, v. Rohlfs, *Dizion. dialettale delle Tre Calabrie*, sotto *B* e *V*, vol. II.

brisca ' favo ', che ricorre nella *Resurressioni* (*Poesie sic.*, I, pp. 48-81), v. 812, ha riscontri nel tosc. *brésca*, nell'emil. *bresca*, nell'a. franc. *bresche*, nel prov., catal., spagn. *bresca*: si tratta, secondo il *DEI*, di un relitto mediterraneo.

bruxarellu ' spiga di grano primaticcio ' è forse in relazione col lat. pop. *bruscia ' sterpaglia ' (*REW*, 1340a), che ha dato il francese *brosse*, attestato dal secolo XII al XVI col senso di ' broussaille '.

cabandu corrisponde al tosc. *gabbano* (sec. XIV), ma è più vicino all'ar. *qabà*, lat. mediev. *cabanus*, e interessa per la dissimilazione. L'it. *cabano* ' gabbano ' sembra invece tardo (sec. XVII).

carabba, dall'ar. *garāfa*, ha riscontro, per il *-bb-*, nell'abr. *car(r)abonë* ' fiasca da vino '.

chantamalannu è uno di quei composti imperativali frequenti nella lingua popolare, cfr. B. Migliorini, *Saggi linguistici* (Firenze, Le Monnier, 1957), pp. 81-86 (dove è citata anche la bibliografia più recente).

dirrupari ' precipitare ': cfr. *Istoria di Eneas*, gloss.; *Conquesta*, gloss.

exulari (« [Cristu] gridau et exulau, plansi et lacrimau », 262, 14-15), sarebbe formazione notevole da *sulu* per ' sentirsi abbandonato '. Ma non si tratterà piuttosto del nostro *esulare*, col senso traslato di ' sentirsi triste, essere addolorato ', oppure con significato corrispondente a quello dell'umbro *desciliare*, *(e)sciliare* ' tormentare, straziare ', dal franc. *essillier* (cfr. Jacopone, gloss., e G. Contini, in *La Rassegna d. letterat. it.*, LVII, 1953, p. 313)? Notevole sarebbe, anche in tal caso, l'uso neutro o intransitivo del verbo, ma per ciò cfr. ad es. Sacchetti, *Rime*, XV, 12: « alor mio cor tormenta »; Masuccio, *Novell.*, XXIII, 5: « de continuo col pensieri travagliava ».

ffachillata ' guanciata ' corrisponde a *faccilla*, nap. *faccélla* ' visino '.

ficara ' albero di fico ' corrisponde al tosc. *ficaia*, che è documentato nello stesso senso p. es. nel Sacchetti, nov. CXLI.

gangata ' colpo nel viso ' è derivato di *ganga* (*REW*, 9499) ' guancia ', nel napolet., secondo A. Altamura, *Dizionario dialettale napoletano* (Napoli, Fiorentino, 1956), ' spazio fra la mascella e la guancia ', cfr. pist. *gàngola* ' guancia del maiale '. Nella *Istoria di la translacioni di S. Agata*, 242, 6, *una gangatha* credo vada spiegato nello stesso modo che nella *Sposizione* (il glossario del Cusimano ha ' morsi '); nella *Resurresioni*, v. 229, si ha *gàngali* per ' mascelle d'asino '.

illoco ' là ' è pure nell'*Istoria di S. Ursula* (*Poesie sic.*, I, pp. 96-162), 113, 4, mentre la *Istoria de Eneas* e la *Conquesta* hanno *illocu*, cfr. i rispettivi glossari. La parola corrisponde a *loco* dell'umbro, cfr. Jacopone, gloss., e anche del toscano, cfr. *Tesoretto*, vv. 890; 1006; 2784; ecc.

incullata ' colpo ', che traduce *colaphus* del testo latino, pare formazione analoga al franc. *accolade*, originariamente *accolée* (che indicava il ' colpo ' dato con la spada di piatto sulla spalla del neocavaliere): si tratterebbe, cioè di un ' colpo sul collo '.

ingastatu: piuttosto che ad *incastonato* sarà da accostare a *incastrato*. Cfr. *Masuccio*, XLI, 11: « fatto fare con gran dilicatura uno anello d'oro, e in quello fe' *incastare* uno contrafatto diamante »; anche *rencastare*, X, 31. Nap. mod. *ncrastare*.

ingignari ' congegnare ' è notevole per l'uso transitivo.

insavanari ' avvolgere in un lenzuolo funebre ' è denominale di *sàvana*, che deriva da s a b a n u m o s a v a n u m , attestato nel

senso di ' pezza, asciugamano, asciugatoio '. Il *REW*, 7478, registra solo *sàvana*, come dallo spagnuolo. Il napoletano ha *savaniello* ' pannolino del neonato ' (che non può essere dallo spagnuolo *sabanillo* come propone l'Altamura, *Dizion. dialett. napolet.*).

lanzari nel senso di ' ferir di lancia ' è nell'*Istoria di Eneas*, gloss.; nell'umbro di Jacopone, gloss.; ecc.

maracxa [marascia], dall'ar., è in uso anche oggi nel senso di ' caraffa ', ' orciuolo '.

marciu ' martello ' presuppone un m a r c u l u m . Cfr. *REW*, 5347; 5348.

mercu ' marchio ' ha corrispondenza nel calabrese, v. Rohlfs, *Dizion. dialettale delle Tre Calabrie*; nel napoletano, v. Andreoli, *Vocab. napoletano-italiano*, s. *mierco*; nel toscano, cfr. Sacchetti, *Rime*, CCCVIa, 6 *merchio* (: *soperchio*). Cfr. *REW*, 5533.

minni ' mammelle ' è pure in Giacomino Pugliese, *Libro de antiche romanze volgare*, 60b, e compare varie volte nelle *Poesie siciliane*, cfr. gloss.

miscaglia ' miscuglio ' è da aggiungere alla serie dei nomi col suffisso *-aglia*.

munteri ' birri ' è forse il più antico esempio della parola, passata al siciliano dalla penisola iberica.

pasmari ' venir meno ' è in Jacopone, v. gloss.

pressa ' fretta ' è pure settentrionale. Con esso va *sprixatu* ' affrettato '.

rancurari ' rammaricare ', rifl.: cfr. Dante, *Inf.*, XXVII, 129, e, per il deverbale *rancura*, *Purg.*, X, 133; Fazio degli Uberti, *Dittamondo* (a cura di G. Corsi, Bari, Laterza, 1952), I, 3, 36; Sacchetti, *Rime*, LXXIIIb 11.

rappaczu non sarà che la voce corrispondente allo spagn. *rapaz*, e significherà ' servo ', ' portatore ', ' saccardo ' e simili: « Codru prisi habitu di rappaczu et andau a mectiri fenu dintra li rappaci di lu exercitu di Lacedemonia », 230, 27-29: ' andò a tagliare fieno in mezzo ai servi... '. Cfr. *ragazzo* in senso analogo, ad es. Dante, *Inf.*, XXIX, 77.

regraciari, senza la nasale, è pure nella *Istoria di la translacioni di S. Agata*, 279, 4, e ha riscontro nel *Novellino* di Masuccio, XLV, 35; nelle *Laudi* di Jacopone, v. gloss.; ecc.

reu, sost., ' male ', ' peccato ', per cui cfr. il glossario del Cusimano a *Poesie sic.*, ha riscontro in Jacopone.

rigagna ' rivo ' femminile, è nel *Tesoretto*, v. 1066.

ruvettu ' roveto ' presenta uno scambio di suffisso. Anche nel *Lamento di parte siciliana*, v. 39; e cfr. *ruvectaru*, con lo stesso significato.

sima ' segno ', ' cicatrice ', f. sing., di origine greca (σῆμα), è pure calabrese, *REW*, 7798; G. Rohlfs, *Etymologisches Wörterbuch der unteritalienischen Gräzität*, Halle, Niemeyer, 1930, num. 1932. Va

con *thema* ' argomento ', femm. a 82, 12 come in *Dec.*, IX, concl., 6; *Dittam.*, I, 15, 47; II, 19, 44; IV, 12, 47; V, 4, 32; ecc.; Sacchetti, *Rime*, CXXIIb, 2; ecc.

stindali è anche nel *Lamento di parte siciliana*, v. 85, nella poesia *A Milana* (*Poesie sic.*, I, pp. 87-89), v. 75, e il Marinoni lo ha restituito nel *Declarus* di A. Senisio (Palermo, 1955), p. 257.

vernali ' primaverile ' richiama il *vernare, svernare*, ' cantare ', detto degli uccelli a primavera ', di cui numerosi esempi sono nella nostra antica letteratura, cfr. G. Alessio, *Sulla latinità della Sicilia* (Palermo, 1947), p. 219, e *Vernare e svernare*, in *Lingua nostra*, XIV, 1953, p. 43. *Vernau* in *Conquesta*, 21, 16, è invece da [h i] b e r n a r e e vale ' svernò '.

zocta ' sferza ' (dall'ar.) è anche napoletano.

Queste sparse annotazioni possono dare un'idea del ricco materiale che il glossario del Palumbo mette a disposizione degli studiosi: la lingua di un'opera trecentesca che ci è stata fortunatamente trasmessa nella stesura autografa, vi si riversa intera e vi è scrupolosamente ordinata.

L'edizione che tanto premeva al compianto direttore della collezione, è stata così condotta degnamente a termine, e insieme con la crestomazia del Maestro scomparso (*Volgare nostro siculo*, Firenze, La Nuova Italia, 1951) costituirà la base più importante di ogni futuro studio sul siciliano trecentesco.

Franca Ageno.

Herbert G. Wright. — *Boccaccio in England from Chaucer to Tennyson.* — University of London, the Athlone Press, 1957, pp. xiv-425, in-8°.

La pubblicazione di questo dotto ed esauriente lavoro sulla fortuna del Boccaccio in Inghilterra pone di nuovo la questione sull'indole di queste indagini di carattere « comparato ». L'opera del Wright rappresenta il risultato di venticinque anni di indagini e di ricerche, segnalate via via da una serie di pubblicazioni che trattavano aspetti particolari dell'argomento generale. Fra l'altro, il Wright ha curato tre volumi di testi di versioni o rielaborazioni boccaccesche: le antiche versioni delle novelle di Ghismonda e di Tito e Gisippo (1937), la traduzione cinquecentesca di 46 vite del *De claris mulieribus* (1943), e la tragedia anonima secentesca *Ghismonda* (1944). Inoltre ha discusso in vari articoli e monografie questioni speciali, come quella delle derivazioni boccaccesche dello Shakespeare e dell'attribuzione della prima traduzione completa del *Decameron*, che apparve nel 1620 e che il Wright argomenta fosse dovuta alla penna

di Giovanni Florio, il più notevole italianista dell'epoca. In questo libro il Wright tira le somme e prende in esame la fortuna complessiva del Boccaccio dal trecento fino allo scorcio dell'ottocento: l'ultima opera compresa è la commedia di Tennyson sul falcone di ser Federigo degli Alberighi (1879), che costituisce un ragionevole punto d'arrivo. Il Wright discute traduzioni e rifacimenti, opere grandi e piccole, note e poco note, analizzando con cura amorosa il rapporto di ciascuna con l'originale e quanto di esso venga conservato o modificato. Superfluo dire che viene largamente sfruttata la vasta letteratura critica sull'argomento: il Wright si mostra al corrente non solo degli studi inglesi e americani sugli scrittori anglosassoni trattati, ma anche di studi italiani intorno al Boccaccio (sebbene non di quelli di critica estetica). Il libro resterà la trattazione fondamentale dell'argomento.

Ma i meriti stessi di questo lavoro fanno risorgere ancor più viva la questione metodologica sull'indole e i limiti delle indagini intorno alla fortuna di un grande scrittore nella letteratura di un altro paese. Di che cosa propriamente si fa la storia in una simile indagine? Dovrebbe essere chiaro che non si fa già la storia dello spirito del Boccaccio, o della sua arte, perché la narrazione procede attraverso una serie di modificazioni, ciascuna delle quali costituisce una deviazione più o meno grande dallo spirito e dall'arte del Boccaccio. Le sue opere vengono abbassate a materia che viene più o meno profondamente trasformata in nuove composizioni, nessuna delle quali si eleva all'altezza del *Decameron*. Si tratta per lo più di una serie di opere di secondo rango, e ancor più spesso di terzo o di quarto, portate insieme per il fatto che hanno tratto argomenti o spunti dal Boccaccio. E se anche ci fosse stato in questa serie un capolavoro, questo sarebbe stato ancor più evidentemente una cosa a sé, che trae il suo valore dalle proprie qualità, al di là dello spirito boccaccesco. A un imitatore del Boccaccio, il Giraldi, capitò di suggerire la trama di un capolavoro, l'*Otello*: ma quale distanza vi è tra la novella del Giraldi e la tragedia shakespeariana! Il Wright può elencare tutta una serie di grandi poeti inglesi che hanno tratto materia dal Boccaccio: Chaucer, Shakespeare, Spenser, Dryden, Coleridge, Keats, Shelley, a cui si aggiungono Landor, Rossetti, Tennyson, Swinburne e altri ancora (p. 482). Ma si osservi bene di che si tratta. Il Chaucer deve sicuramente al Boccaccio più che altro la materia del suo *Troilo*, derivata dal *Filostrato*. Ma se il *Troilo* è un'opera importante nella produzione del Chaucer (e per alcuni è una grande opera), il *Filostrato* non è l'opera più significativa del Boccaccio, né poche o leggere sono le modificazioni che il Chaucer vi ha introdotto, come dimostra nuovamente l'analisi dettagliata del Wright (su questo argomento si vedano anche le fini osservazioni di A. L. Sells, *The Italian Influence in English Poetry from Chaucer to Southwell*, Bloomington, 1955, pp. 38-49). Lo Shakespeare, a sua volta, riela-

borò la novella di Giletta da Narbona nella sua commedia *Tutto è bene quel che finisce bene* (il Wright argomenta che si valesse della traduzione francese di Le Maçon), ma questa non è una delle sue opere migliori. E così via per le altre opere passate in rassegna dal Wright: non c'è né lo spirito del Boccaccio, né la qualità della sua arte. Nelle imitazioni o traduzioni più antiche, c'è invece un ingenuo moralizzamento; in quelle ottocentesche, si incontra un sentimentalismo di stampo romantico: ambedue cose assai aliene dal Boccaccio.

Peraltro, non si può negare che c'è un elemento comune a tutte: il riferimento all'opera del Boccaccio. Tutte devono qualcosa, qualche elemento della trama o qualche episodio, alla narrativa del certaldese. Si tratterebbe quindi di continuità della materia o del contenuto, per quanto anch'essa sia imperfetta e, come si è visto di sfuggita, sovente di seconda mano, dal francese. Dovremo perciò dire che essa è solo l'indizio di un altro fatto, cioè che in certe epoche gli scrittori inglesi si volgono a opere di origine italiana e le considerano degne di imitazione e di rielaborazione. Ma la conoscenza e la valutazione di queste opere è un fenomeno di cultura e non di arte. L'italianismo appartiene perciò alla storia della cultura e trova qui il posto che gli spetta. Esso andrebbe studiato nella sua genesi e nelle sue condizioni ambientali, cioè nelle situazioni intellettuali e spirituali che ne preparano e ne favoriscono la diffusione. Per esempio, ci si può domandare: come mai nel secolo decimoquinto ci sono scrittori inglesi che rimaneggiano soggetti del *Decameron*, appresi di seconda mano? Il nesso qui può apparire assai tenue, quasi casuale. Ma quando nel secolo decimosesto si moltiplicano le traduzioni e le rielaborazioni, e il nome dell'autore corre per tutte le bocche, e c'è anche chi risale al testo originale, allora il fenomeno acquista una consistenza che permette una valutazione storica più approfondita. Dietro al Boccaccio e insieme al Boccaccio c'è l'umanesimo e c'è il rinascimento, e la storia della sua fortuna fa parte di un movimento generale degli spiriti e lo qualifica e lo caratterizza al medesimo tempo. Sorge allora la domanda inevitabile: che cosa significa il rinascimento nella storia dello spirito inglese? quali forze nuove ha manifestato, quali atteggiamenti vecchi ha represso o eliminato? quali ideali ha promosso, quale nuova vita ha creato? e che parte ha avuto il Boccaccio in questo processo storico? Si farà allora una storia che non è solo di soggetti e di trame, ma di correnti spirituali. E si vedrà ancora una volta che la storia della fortuna di un grande scrittore si risolve nella storia spirituale del popolo che lo riceve, come già osservò il Croce per un problema analogo, la storia della fortuna dello Shakespeare in Germania.

È forse sotto questo aspetto che si sarebbe potuto desiderare qualcosa di più da questo libro pur così ricco, così nutrito e così attento, ma attento alle particolari derivazioni più che alle condizioni storiche generali. Non che queste siano affatto ignorate; segna-

liamo tra l'altro le sostanziose pagine dedicate alla storia del tema della virtù come vera nobiltà, ricondotto alle sue origini antiche e medioevali, e riallacciato allo sviluppo dell'umanesimo italiano da una parte e delle condizioni sociali inglesi dall'altra (pp. 211-13). Una consimile trattazione di altri temi boccacceschi avrebbe ampliato l'interesse, già così notevole, del presente lavoro. Ma questo non è un caso particolare: si desidera ancora per l'Inghilterra una indagine complessiva delle correnti spirituali e culturali del rinascimento e della funzione dell'elemento italiano in quel complesso processo spirituale. Il tentativo di Lewis Einstein in *Tudor Ideals* (1921) non ha avuto seguito. A una simile indagine il libro del Wright fornisce elementi essenziali, dati criticamente vagliati e messi in giusta luce, materia insomma preziosa, che ne fanno uno strumento indispensabile per questi studi.

Napoleone Orsini.

Carlo Dionisotti. — *Discorso sull'Umanesimo italiano.* — Verona, 1956, in-8°, p. 35.

In un elegante opuscolo numerato il Mardersteig pubblica la relazione letta dal Dionisotti al convegno sull'Umanesimo tenuto al passo della Mendola nell'agosto '56.

L'A. dichiara che intende delimitare il proprio assunto « dalla storia propria dell'Umanesimo inteso come rivoluzione del pensiero e della cultura in Europa alla storia di esso come momento della letteratura italiana » (p. 7). Ciò risponde alla preoccupazione, lucidamente espressa dal D., di evitare facili e generiche sintesi e contrapposizioni, e di seguire invece filoni culturali ben circostanziati ed individuabili.

Che cosa abbia significato l'umanesimo nella storia della letteratura è appunto la domanda sulla quale il D. imposta il suo discorso. Difficile sarebbe render conto in poche righe delle dense e sintetiche pagine dell'opuscolo. Basti sottolineare come efficacemente il D. imposti il complesso problema del rapporto fra letteratura latina e volgare: rapporto non di opposti ma di distinti, entro una cultura fondamentalmente bilingue, « linee che si intrecciano, irrudicibili sì l'una all'altra, ma comprese nello stesso gioco di attrazione e ripulsa », ricerca di nuove soluzioni di lingua e di stile (p. 14). E d'altra parte con quanta sicurezza e vasta conoscenza dei testi siano tracciate le linee di sviluppo dell'umanesimo, nei risultati via via conseguiti, nel temporaneo prevalere di interessi e forme di cultura diverse, nei complessi e mutevoli rapporti con la realtà storico-politica, fino all'esaurirsi della cultura viva nell'ambiente chiuso e

pedantesco della scuola, ed al conseguimento di una salda unità nazionale linguistico-letteraria.

Ne risulta un quadro unitario ed organico, seppur brevemente sintetico, del movimento umanistico, nei nessi alterni di esegesi erudita e tentativi letterari, entro il quale viene con efficacia delineato il carattere dell'opera dei singoli: così, ad es., la filologia del Valla e la storiografia di Biondo, considerate come primi in sé validi risultati della prima fase dell'umanesimo, nella temporanea assenza di profonde espressioni ed anche interessi di poesia; o le *Castigationes Plinianae* di E. Barbaro, che, paragonate alla *Miscellanea* del Poliziano, rivelano una tendenza al ripiegamento verso forme di erudizione metodica, fine a sé stessa, indifferente così alla ricerca dello stile che alla speculazione filosofica.

Concludendo il D. si preoccupa di circoscrivere la portata dell'Umanesimo di fronte ad altre e diverse manifestazioni parallele di pensiero religioso filosofico scientifico, alla realtà politica ecc. (« per quanto grande, fondamentale fenomeno e sviluppo della storia italiana l'Umanesimo sia stato, non credo che in esso si sia interamente risolta essa storia » p. 32), sì da vederne le conclusioni piuttosto nell'erudizione del Sigonio che nella speculazione del Bruno e Galilei.

Nonostante la ben giustificata diffidenza verso l'uso di facili generalizzazioni, mi pare che a questo punto la reazione del D. vada un po' troppo in là, e rischi di cadere in un equivoco opposto. Ovviamente non esiste fenomeno, per quanto importante, che risolva in sé un'intera storia; così come, in modo analogo, non esiste storico, per quanto dotto, cui sia dato abbracciare il quadro totale ed estensivo di un'età, donde la necessità, non certo solo d'ordine pratico, della specializzazione. Ma quel che sempre importa, e, nel caso particolare, nella valutazione dell'Umanesimo, è di saperlo rivivere come intrinseco prodotto di un processo storico, vale a dire come manifestazione di vita, nella sua varia potenzialità o, se si vuole, nella sua contemporaneità. A scanso del rischio di voler considerare su di un medesimo piano i diversi fatti in sé cristallizzati ad uso accademico dei singoli specialisti, che è poi un precludersi la conoscenza stessa della storia. Mi sembra pure che le cautele del D. nel precisare portata e limiti dell'Umanesimo siano eccessive. Com'egli stesso ha autorevolmente dimostrato, finché umanesimo significò cultura viva, non ancora confinata nell'ambito della scuola, non è possibile allo storico di trattare dell'aspetto letterario prescindendo da problemi storici, filosofici e culturali in senso lato. La coesistenza con altre più tradizionali forme di cultura non tanto sta ad indicare complementarietà necessaria di diverse esperienze, quanto un'effettiva novità di orientamenti e metodi, che possono ignorare, seppure temporaneamente, quelli della tradizione. Per quanto limitato, come diffusione e come temi, si voglia considerare l'umanesimo quattro-

centesco, e nonostante un suo innegabile carattere di provvisorietà, non è certo arbitrario riconoscere in esso un primo nucleo organizzato e cosciente di cultura moderna.

RICCARDO FUBINI.

IUNIANO MAIO. — *De Maiestate*, inedito del sec. XV. A cura di FRANCO GAETA. Scelta di curiosità letterarie inedite o rare, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1956, Dispensa CCL, in-16°, pp. 280.

Riprende, con un inedito di Juniano Maio, la *Scelta di curiosità letterarie inedite o rare*, rimasta interrotta, oltre mezzo secolo fa, alla 249ª dispensa. Diretta da Francesco Zambrini, la *Scelta* sorse a fianco della maggiore Collezione di opere inedite o rare, con gli stessi intenti puristici — di purismo politico e unitario — per i quali Luigi Carlo Farini, Dittatore delle Province Emiliane aveva fondato, nel pieno dell'azione risorgimentale, la Commissione per i Testi di Lingua.

Ma già il Carducci, mai troppo tenero verso i puristi, di qualsiasi genere essi fossero, recensendo, nel '63, i primi volumetti della *Scelta*, scriveva: « Noi più ancora che dalle care eleganze della dizione, siamo fortemente richiamati da tutto ciò che riguarda la storia più obliata della letteratura degli avi nostri » (1), sottraendosi così alle angustie del purismo ed affacciandosi al libero orizzonte della storia.

Ad analoga larghezza, come mostra il nuovo testo, lontano assai dall'ambito puristico, si ispira, con la competenza e l'impegno che tutti conoscono, l'attuale presidente della Commissione, Raffaele Spongano, il quale ha voluto che la collana riprendesse con lo stesso formato ed i medesimi caratteri dell'antica serie: così, pure a tanto intervallo, il nuovo volume compare come dispensa 250 della *Scelta*, con una fedeltà che vuol essere anche rispetto di una tradizione insigne.

Di Juniano Maio, napoletano, letterato della cerchia del Pontano, precettore del Sannazaro, lettore di retorica allo Studio, autore del vocabolario *De priscorum proprietate verborum*, uscito a stampa nel 1475, di una grammatica e di un'operetta sulla invenzione della caccia, oggi perdute, il trattato *De Maiestate* era noto solo indirettamente per un saggio di Diomede Lojacono, apparso negli Atti della R. Acc. di Scienze morali e politiche di Napoli del 1891 (vol. XXIV, pp. 329-376). Il Lojacono collocava il trattato sullo sfondo di quella letteratura politica aragonese, alla quale dettero opera il Panormita, il Pontano, il Carafa, il Galateo, ma lo distaccava dagli

(1) G. CARDUCCI, *Opere*, ed. naz., vol. XII, p. 4.

scritti politici di costoro per una meno supina acquiescienza a quello che, piuttosto genericamente, si suole chiamare petrarchismo politico. Infatti, sul principio del suo trattato, il Maio accenna alla inesauribilità della scienza « dove chi più se affatiga, manco sapere se adona », contrapponendola all'esperienza « che per continuata prattica se affina » (p. 1) ed asserisce che, mentre poté conoscere altre virtù attraverso gli « instituti greci e latini », della maestà si rese edotto contemplandola « con li occhi corporali » nella persona di Ferdinando I: ciascun capitolo, infatti, si chiude col ricordo di un fatto della vita del re. Ciò parve al Lojacono prova di un realismo che, distaccando il Maio dal Pontano e dagli altri scrittori aragonesi intesi a ritrarre principi che non si sono mai veduti essere in vero, porrebbe il lettore di retorica dello Studio napoletano sulla via che conduce alla « realtà effettuale » del Segretario fiorentino.

Il Gaeta discretamente obietta a questa configurazione, anzitutto, che il suggerimento dell'opera dovette venire al Maio proprio dal Pontano, il quale in un luogo del *De Principe* accenna alla maestà come tema non ancora trattato e da approfondire (Introd. XV); in secondo luogo, che proprio la configurazione esteriore della Maestà offerta dal Pontano rivela un più scaltrito senso della realtà politica di quanto ne mostri l'esaltazione delle virtù sovrane fatta dal Maio (XXV); infine che il Maio, lungi dal ricercare la specificità dell'agire del principe, si sforza di far rientrare le qualità ed i gesti di Ferdinando in un quadro moralistico (LXI).

Tuttavia anche oggi qualcuno, leggendo l'intero trattato, si mostra incline ad accogliere, almeno in parte, la tesi del Lojacono (1). Ma chi legge il *De Principe* del Pontano — ora facilmente accessibile nell'edizione procurata dal Garin nei suoi *Prosatori latini del quattrocento*, vol. 13° della « Ricciardiana » — avverte subito, oltre la diversa scioltezza e concretezza del discorso, che il Maio non derivò da esso soltanto il tema, ma quasi tutta la topica del suo trattato. Sono evidenti gli addentellati tra quanto è detto dal Maio e dal Pontano su virtù e fortuna (p. 1300), su la liberalità (p. 1026), sull'amore della verità (p. 1028), sullo spregio delle cose vili (p. 1028), sull'ira (p. 1047), sulla modestia (p. 1056), sul gestire (p. 1056), sulla pietà (p. 1026) e via dicendo.

E ciò perché il Maio confuse il concetto di maestà, esattamente circoscritto dal Pontano, con quello di sovranità e, accumulando sotto il titolo di maestà tutte le possibili qualità di un principe, intese soprattutto comporre un panegirico, « far le laudi di soa Maestà », tanto che il libretto finì con l'essere indicato comunemente con questo titolo: del resto egli stesso uscì in una caratteristica *excusatio non petita*, parlando del vizio della « assentazione », della

(1) M. Santoro, rec. a J. Maio, De Maiestate, in *Fil. Rom.*, IV, f. 1, 1957, p. 110.

quale, evidentemente, temeva di esser detto « megliore reprensore che de la reprensione cauto e arregulato osservatore » (p. 141).

Certo nel trattatello del Pontano, non si trovano pagine come quella sulle cinque piaghe della città di Napoli, curate dalla « pietà » del re, dove si coglie la sincerità di una esperienza vissuta e la soddisfazione di chi si sente protetto dalla prepotenza baronale da una « iusta spata », che, finalmente, « ave calato el tuppo del superbo e le gonfiate nasche de insolente », in una società dove « onne uno ave il sangue russo de un colore » (p. 212). Ma proprio questo vitale e, del resto, raro ingresso della cronaca nel libretto, rivela più nitide la sua struttura retorica, la sua incertezza teoretica, il suo intento celebrativo. « Tu solo in tra toi pari, unico al mundo de saldissimo petto, in facie serenissimo, tutto in tua potestate, libero e de te signore » è detto enfaticamente nel capitolo dedicato all'ira, ma l'esempio correlativo su la clemenza (!) usata ai baroni, è sfocato e, d'altra parte, per ogni virtù il ritornello encomiastico si replica. Ancor più importa notare che la parte, per così dire, teorica di ogni capo, di gran lunga la più estesa, è un mosaico di passi di scrittori antichi, accumulati senza altro disegno che quello di uno sfoggio retorico che va a tutto danno della linearità del pensiero e che, nel suo esteriore schematismo, richiama i centoni medioevali. E così gli esempi, a ben guardare, più che la concretezza della « esperienza » richiamano la tradizione mediolatina degli *exempla*. Tanto poco, del resto, il Maio è disposto ad allontanarsi dalla pura letteratura che, quando è indotto da Livio a toccare il *crimen laesae majestatis* e sa che dovrebbe affrontare il *Corpus Juris*, sfugge al compito, obiettando: « ma el mio intento non è prendere testimonio de nullo altro che de li autori de studii de umanitate, li quali né di copia né di auttoritate se possono vincere da li altri » (p. 15).

Gli interessi maggiori del trattato appaiono, dunque, non teoretici, ma storici, per quel che rivelano dello stato d'animo di alcuni ceti, e delle persone colte nei confronti del governo di Ferdinando; letterari, per il tessuto di citazioni dai classici, fra i quali, naturalmente prevalgono Aristotele — l'Aristotele latino — Cicerone, Seneca; e soprattutto linguistici. Il *De Maiestate*, infatti, rappresenta uno dei più probanti documenti delle linee di formazione della prosa d'arte volgare nell'Italia meridionale del secondo quattrocento. Poche altre pagine, come queste del retore napoletano, mostrano in atto lo sforzo consapevole di nobilitare il volgare locale attraverso moduli e vocaboli latini, sforzo complicato dall'incidenza di elementi estranei, come l'azione già sensibile del toscano di tipo boccaccesco e, talvolta, di ricordi poetici ("Tu si' lo mio auttore, lo mio duce e maistro", si legge, p. es., a p. 5; "a passi lenti e tardi", a p. 174), e la sparsa presenza di iberismi. Ne esce un impasto interessante, dove la gravità delle strutture e del lessico latineggianti si avviva dei guizzi e del sangue del dialetto.

Nella trascrizione del codice — di mano di G. Matteo de Russis, con belle miniature di Nardo Rabicano, rappresentanti fatti della vita di Ferdinando —, il Gaeta ha inteso rispettare la pronuncia non la incerta traduzione grafica dell'amanuense. Si dice da più d'uno che, in questi casi, l'ideale per lo studioso è l'edizione diplomatica del testo, ma, per questa strada, del tutto soddisfacente sarebbe solo la riproduzione fotografica o, meglio, la visione diretta del manoscritto. In realtà il lettore non specialista non deve essere esposto ad equivoci di lettura; d'altra parte non si vede come, mentre si concedono senza contestazioni all'editore poteri come il dividere e l'interpungere, gli si voglia poi togliere l'adeguamento grafico. La tradizione filologica e il buon senso, dunque, consigliano di adeguare le grafie al sistema attuale di rappresentazione fonica, s'intende, nei limiti dello scientificamente certo. Se non che bisogna riconoscere che, allo stato attuale degli studi, nell'ibridismo linguistico quattrocentesco, specialmente dell'Italia meridionale, molte cose restano ancora imprecisate. Se, per esempio, nessuno si impunta più a conservare il gruppo *ct* o esita ad eliminare l' *h* superflua o ad introdurre l'*h* necessaria o a rispettare il dittongo grafico, qualcuno continua ad attribuire valore fonico agli esiti *antia entia* o ai gruppi *pt* (sumptuoso), *exc* (excellente). A dirimere progressivamente tali questioni serviranno le prove offerte dai glossari e dagli spogli linguistici dei testi che si vengono pubblicando: nel frattempo mi pare che si debba consentire agli editori una certa latitudine di criteri, salvo una completa dichiarazione di questi che metta in grado lo studioso di orientarsi con sicurezza sullo stato reale del ms., e una rigorosa coerenza nell'applicazione. Infatti, se le oscillazioni grafiche sono certe, non altrettanto può dirsi delle oscillazioni fonetiche, molte delle quali sono soltanto presunte: quando il codice attesta ripetutamente *mostrare* (p. 18, 46, ecc.), fa supporre che *monstrare* (p. 19) abbia valore solo grafico e sia pertanto da adeguare, coerentemente al principio generale accolto; così pure penso si debba ragionare per *audacia* (p. 30, 31, ecc.) e *audazia* (p. 25, ecc.). Incertezza che si ripete quando incontriamo nella stessa pagina *pazzo* e *paccia* (p. 146), oppure vedendo il frequentissimo *pubblico* alternarsi con *publico* (pp. 153-190) presumubilmente soltanto grafico, e incontrando *repreensione* (p. 240) dopo *reprensione* e *reprensore* (p. 141). D'altra parte la confidenza con la grafia latineggiante induce l'editore a lasciarla sussistere in casi analoghi ad altri adeguati: a p. 185 vive *esempto*, mentre è adeguato *sunto*; *nupzie* (p. 228), poi, rappresenta un adeguamento parziale; per converso, la confidenza con la grafia dialettale lascia vivere qualche relitto, per esempio, *sintilla*, come è stato notato da altri (1).

(1) Mentre rivedo le bozze, R. Spongano mi fa noto che un *audazia*, foneticamente certo perchè in rima con *strazia*, ricorre nella canzone *O sire amor*

Ma queste minuzie non esauriscono certo i problemi che l'edizione presentava: chi dia un'occhiata ai saggi di trascrizione diplomatica del ms. offerti dal Lojacono, si trova innanzi un testo quasi incomprensibile, che esige espunzioni, integrazioni, trasposizioni; inoltre la sintassi complessa richiede un'interpunzione precisissima e frequente. Il Gaeta, fondandosi sul fatto che l'opera del Maio è per tre quarti una traduzione amplificata da scrittori latini, ha pazientemente ricercato le singole fonti e corretto spesso con quelle il testo e per la parte degli *exempla* ha cercato lume nella tradizione storica. Ne è uscito un testo che si legge abbastanza scorrevolmente, sia pure nella sostenutezza involuta del dettato. Suppongo difetti di stampa, giacché il glossario tace, *incunda* (p. 4) per *iucunda*, *uando* (p. 172) per *quando*, *nfirmato* (p. 184) e *bituato* (p. 184) per *confirmato* e *abituato*. Il glossario tace anche per *braura* e per *brutezze*, (p. 171) plurale di brutezza (brutalità), perchè bruttezza ha il suo plurale metafonetico meridionale *bruttizze*; sempre in questo ordine di osservazioni noto che *adaso* (p. 169) glossato *adagio, a voce bassa* (ne lo parlare deve essere presso, adaso, lento, e mai audace), nel contesto mi pare aggettivo, non avverbio; e significa *adagiato*, senza precipitazione, come è detto dopo, « né con spesso parlare mai né largo né veloce a voltare la lingua con accelerate parole » (p. 176).

Ma è la paludata e aggrovigliata ricercatezza dello scrittore che a volte fa nascere il dubbio; per esempio, il *se adona* citato in principio e glossato meridionalismo per *aduna*, mi fa pensare, dato il contesto, alla possibilità che si tratti dell'*adonare* dantesco, *attristarsi*, giacché non soddisfa intieramente l'intendere: chi più si affatica negli studi, aduna minor sapere; a p. 62 *in queste de migliore speranza conortare l'animo* mi fa supporre che l'amanuense, data la frequenza del latinismo *conortare* nel testo, lo abbia scritto al posto di un *confortare* e nella pagina seguente *non avilandose per nulla utilitate* mi par corruzione per *nulla vilitate* (1). A p. 81 l'esaltazione, in avversativa, della virtù di Ferdinando contro la fortuna, mi pare imponga la trasposizione del *contra* iniziale in modo da leggere *non sempre contra virtù di mortali fortuna è vittrice, ante* ecc.; a p. 212 nel bel passo sull'azione eguagliatrice dei sudditi del re aragonese, il Gaeta legge « non c'è più meglio o peio dove se squatra con diritto el torto »: suppongo che *el* sia in realtà *et* e il passo vada inteso: non ci sono più grandi e piccoli dove si misura secondo il

---

nelle cui fiamme accesa, di Antonio di Meglio (cod. Vat. 3212), attestando la coesistenza, anche in un toscano, delle due pronuncie; così, a due pronuncie potevano rispondere *pazzo* e *paccia* per avvenuta toscanizzazione dell'aggettivo e non del sostantivo.

(1) Ora lo Spongano mi accerta che *utilitate* non è corruzione del parigino, ma errore tipografico, al posto di *vilitate*, come portava la trascrizione. Quanto al *se adona*, lo Spongano pensa che si tratti del meridionale *addunarse* e significhi, perciò, *si accorge*.

diritto e il torto. Ma non giurerei su nessuna di queste ipotesi, che mi sono suggerite, come altre che lascio volentieri nella penna, dalla involuzione della prosa del Maio, che ha certo richiesto al Gaeta grande pazienza e industria, della quale gli debbono essere grati tutti coloro che si interessano ai nostri testi umanistici e alla storia della nostra prosa.

FIORENZO FORTI.

Novelle del Cinquecento. — A cura di GIAMBATTISTA SALINARI. — Torino, U. T. E. T., 1955, voll. 2, in-8°, pp. 538 e 572.

Novanta componimenti letterari del genere novellistico di venticinque scrittori, per complessive millecentodieci pagine divise in due volumi: queste cifre, già solo per se stesse, indicano a sufficienza la fatica sostenuta da Giambattista Salinari per darci un nuovo organico panorama della novella del Cinquecento. E con la cura del testo va considerato il lavoro di commento, la densa ed ampia Introduzione, le numerose Note bio-bibliografiche, una per ciascun autore, più un'iniziale bibliografia generale. Sono inclusi nei due volumi scrittori noti e già utilmente studiati, come il Bandello, il Lasca, il Giraldi; ma nella maggior parte sono scrittori minori e minimi, dei quali talora manca persino una qualsiasi notizia biografica. La scelta delle novelle è fatta con equilibrato criterio, tale da permettere un'adeguata conoscenza dell'autore, eventualmente dell'opera, e della fortuna di quel « genere » nel Cinquecento.

L'Introduzione si compone, ci sembra, di tre parti ben distinte: la novella italiana dal Boccaccio al Rinascimento; la novella nel Cinquecento; novellieri maggiori e minori nella stessa epoca. L'essersi indugiato sulla prima parte, e particolarmente sul Boccaccio e sull'Ariosto, ha forse impedito al Salinari di svolgere adeguatamente il secondo argomento. Ma, d'altra parte, proprio qui egli veniva ad imbattersi in evidenti difficoltà metodologiche; ché non esiste una « novella » del Cinquecento in senso astratto e metafisico. La parte più proficua del discorso critico del Salinari ci sembra, in definitiva, la terza; quand'egli, abbandonati schemi precostituiti ed astrazioni, volge la sua attenzione alle personalità degli scrittori, allo scopo di coglierne le peculiari caratteristiche. Le pagine dedicate al Boccaccio sono vivaci e chiare nel precisare la « prima intuizione immanentistica del mondo moderno », che « si potrebbe chiamare vitale » (p. 11). L'intenzione dell'autore è stata probabilmente quella di crearsi un punto di partenza ben solido, per delineare poi la storia del « genere » attraverso il Quattrocento; ma, in verità, a noi riesce

difficile aderire alle posizioni del Salinari, secondo il quale « la novella che era scaduta da opera d'arte e svago occasionale e a facezia, ora comincia ad innalzarsi a genere letterario. Questa trasformazione sarà veramente compiuta nel Cinquecento » (p. 13). Per più ragioni; cronologiche, perché la novella latina umanistica e quella in volgare sono nel Quattrocento coeve, e non c'è successione dallo « svago occasionale » o dalla « facezia » al « genere »; retoriche, perché tutti insieme quei tipi di componimenti (sia in latino che in volgare) rientrano in una specifica tradizione letteraria di « novelle o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo » (Boccaccio), la quale risale assai indietro nel tempo; critiche, infine, ché quella specifica tradizione variamente si concretizza nella realtà dell'arte. Seducente, poi, è l'esame dell'Ariosto novelliere; ed il Salinari, rievocando lo sdegno misogino di Rodomonte dopo la delusione di Doralice e la prudenza di Rinaldo di fronte al nappo della verità uxoria offertogli da un cortese cavaliere, scrive cose fini e persuasive. Ma non si accorge che il suo esame fatalmente travalica i limiti di un Ariosto novelliere, che al più (volendo accettare l'« apparente schema boccaccesco » proposto da lui) dovrebbe esser cercato entro la famosa narrazione dell'oste all'irato Rodomonte, vera e propria autonoma novella inserita nella tessitura della narrazione. Certo, può far colpo l'affermazione che « il *Decamerone* del Cinquecento è un poema cavalleresco, l'*Orlando Furioso* » (p. 13); ma tanto varrebbe dire, anche, che l'*Orlando Furioso* è la *Divina Commedia* del Rinascimento, o che i *Promessi Sposi* siano l'*Orlando Furioso* del Romanticismo italiano. Vero è che la novella nel Cinquecento (e qui passiamo alla seconda parte dell'Introduzione) obbedisce all'esigenza di « soddisfare certi bisogni pratici di svago e d'intrattenimento della società del tempo » (p. 18); ma anche il *Furioso* (e tanta altra letteratura) vi obbediva: « ... avendo cum mie longe vigilie e fatiche, per spasso e recreazione de' signori e persone di animi gentili e madone composta un'opera ecc. »; così scriveva l'Ariosto al Doge di Venezia il 25 ottobre del 1515, e così tornerà a scrivergli il 7 gennaio del '28. La formula dell'edonismo, dunque, o della letteratura d'intrattenimento (« produzione in serie », dice il Salinari, forse ingiustamente paragonandola ai moderni rotocalchi e pellicole) non spiega nulla quando non sia calata nel corpo vivo e singolare dell'arte ed in quello della storia; formula di comodo o di « genere » anch'essa, prosecuzione dissimulata dei tanto combattuti « generi letterari ». Né la motivazione dell'insegnamento e dell'ammaestramento (p. 21), che del resto non vogliono essere sempre e strettamente morali, ma anche riguardano la vita pratica ed usuale d'ogni giorno, sembrano motivazioni storiche; e ancor meno poi, a nostro avviso, la casistica amorosa delle novelle del Cinquecento è da riportare al diffuso platonismo. C'è tutta una ricchezza di *topoi*, che il Salinari avrebbe potuto mettere in luce, insistendo sulla presenza della tradizione

« generica », del Boccaccio e della commedia latina nella novellistica del Cinquecento, nonché, naturalmente sulla capacità rielaborativa e interpretativa (sull'ispirazione, insomma) di ciascun autore. Il platonismo ci porta invece verso gli *Asolani*, il *Cortegiano*, il *Galateo*, e verso le ampie ed un po' monotone regioni del petrarchismo, anche se non è da escludersi il suo influsso su particolari temi di novelle. A maggior ragione, anche per l'esame più strettamente linguistico, è necessario uscire dal cerchio dell'astrazione. Il che fa il Salinari, trattando particolarmente del Firenzuola, che insieme al Lasca, al Bandello ed al Giraldi egli esamina concretamente ed utilmente (come s'è già detto) nell'ultima parte dell'Introduzione. Particolarmente del Firenzuola, il quale, secondo il Salinari, « fu uno di quelli che maggiormente contribuì... ad accelerare e ad agevolare il processo di trasformazione del volgare in lingua letteraria » (p. 27). Veramente, ci sembra qui esagerata l'importanza linguistica del Firenzuola; specialmente quando si pensi che egli era toscano e che quasi tutte le sue opere furono pubblicate fra il 1548 ed il 1550, a processo ben inoltrato. E la coscienza di avere nel volgare « uno strumento adatto, cioè una lingua ormai matura » (p. 28) risale ben più in su nel tempo, come si sa. Ma a parte il dissenso su questo particolare problema linguistico, (il Salinari scrive fra l'altro: « ...lingua letteraria, che succedeva al latino, come il latino era succeduto al greco », p. 27; e afferma che la trasformazione del volgare in lingua letteraria « portò al consolidamento e alla regolarizzazione della lingua italiana prima e poi di quella di altre nazioni e quindi al sorgere ed allo sviluppo delle letteratura nazionali », ivi), e su altre minori affermazioni (perché dovrebbe essere un « vaniloquio » la parte teorica dei *Ragionamenti*? dei quali sei e non dieci sono le novelle, ecc.), occorrerà riconoscere chiarezza e garbo alle pagine dedicate al Firenzuola e poi al Lasca, che evade « dal reale nel gioco dell'immaginazione », al Bandello, che « si cala tutto nel reale », al Giraldi, « pedante ingegnoso che esegue diligentemente il compito scolastico », ai minori, sui quali pure indugia l'esame del critico, specialmente sul Da Porto.

Quanto ai testi, non sappiamo con quali criteri il curatore li abbia fissati, poiché non sempre ha indicato le sue fonti. Certo è che risulta un disquilibrio editoriale da autore ad autore; particolarmente tra i testi resi secondo una edizione cinquecentina e quelli resi secondo una edizione moderna. Il Salinari avverte, per es., che della famosa novella di Luigi Da Porto « abbiamo due redazioni alquanto diverse tra loro. Si è seguita la prima, egli afferma, aggiungendo in nota le varianti più notevoli della seconda » (p. 60). Ma ci lascia nel legittimo desiderio di sapere qualche cosa di più rispetto ad un fatto così interessante. Perché seguir la prima e non la seconda? Qual è l'origine di queste due redazioni? ecc. Per conto nostro abbiamo esaminato queste varianti, concludendo, per quanto ce lo permettono gli stessi elementi messi a disposizione dal Salinari, che alcune

di esse sono da introdursi nel testo. Dice il testo (p. 155) del Salinari: « ... sì anco perché a me, che misero *sono, dei casi* de' miseri amanti, di ch'ella è piena, si appartiene »; e la variante « sono, ragionare dei casi » sembra assolutamente necessaria alla comprensione del brano. Altro caso: « da sé alquanto sospintolo e nel viso guatatolo, mille baci li donò »; ma con l'introduzione della variante il testo suonerebbe ben più persuasivo, specialmente ricordando le tradizionali espressioni di situazioni siffatte: « da sé alquanto sospintolo e nel viso guatatolo, e subito riconosciuto, abbracciandolo mille baci li donò ». Così è certamente errata la lezione « molto dal pensiero *soppresso* » (p. 157) di fronte alla variante « soprappreso »; e anche la lezione « d'amore essere *ascesa* » rispetto ad « accesa » (p. 168); e qualche altro caso. Ed esaminando il valore di queste varianti, ci siamo imbattuti in due vistose scorrezioni del testo, che indichiamo qui per i futuri editori della novella. Uno è a p. 157, dove artificiosamente è inserito un discorso diretto in altro discorso diretto, mentre si tratta di un semplice vocativo. Al r. 15, infatti, non bisogna leggere « vi dirò: « Patron mio, che oltre ecc. », ma invece: « vi dirò, patron mio, che oltre ecc. » (non reggerebbe altrimenti il *che*, ed il senso non correrebbe) ed intendere tutto il passo: « e benché debba rimproverare me stesso, perché è più facile dare che ricordare ed eseguire i consigli, vi dirò, o mio signore, che, oltre che vi sia disdicevole la prigione d'Amore mentre esercitate l'arte delle armi, sono anche così tristi le conclusioni ecc. ». L'altra è a p. 169, r. 18, dove non bisogna segnar linea e punto (ché il periodo non si conclude affatto), ma soltanto un punto e virgola, in relazione alla catena di precedenti subordinate limitate da punto e virgola o due punti, la quale si chiude solo con le parole « in maggiore sospetto entrati », cui segue la proposizione principale (« diliberarono di conchiudere »).

E per concludere, diremo che il commento è persuasivo ed adeguato generalmente; ma non vi mancano spiegazioni assai discutibili. A p. 69 « di questo secolo » vorrà dire solamente « di questo mondo »; a p. 85 e a p. 162 i verbi *rimanere* e *restare* non significano « dipendere », bensì « non mancare dal », « non esser d'impedimento nel » e simili, e si usano di solito in forma negativa (non sarà necessario recare esempi); a p. 104 « togliendola » non si riferisce a « fede », ma a « moglie » (cfr. il precedente « la mi prenderò »); a p. 114 nella locuzione « l'aveano in più di cento doppie accresciuta » (cioè la bellezza) è assai probabile che non vi sia alcun riferimento alla « moneta d'oro chiamata doppia », ma solo all'azione iperbolica del centuplicare; né a p. 159 bellezza « baldanzosa » significa « bellezza superiore ad ogni altra », ma solo « franca, esuberante »; ed alla stessa pagina Romeo stava « con molto sospetto », non perché in casa non sicuramente amica », dov'era stato pure « guidato da Amore », ma per la crudeltà della sua donna (cfr. p. 160, r. 22); e così « convenevolezza » non è certo « verisimiglianza » (p. 320) ecc. Infine, avvertiremo che

a p. 123, n. 135, « Sanga » non è « nome errato », ma è l'esatto nome di un letterato, segretario del Datario di Clemente VII, cioè di Giovan Matteo Giberti, e quindi collega ed amico di Francesco Berni, il quale lo introdusse nel suo *Dialogo contra i poeti*.

MARIO MARTI.

AGNOLO FIRENZUOLA. — *Opere scelte*. A cura di GIUSEPPE FATINI. — Torino, U. T. E. T., 1957, in-8°, pp. 656.

Non si può dire che Agnolo Firenzuola sia stato fortunato, né in vita né dopo morte. Giovinetto, dovette studiar legge controvoglia; datosi poi alle lettere, con le quali sperava di sistemarsi come cortigiano, non gli arrise il successo e le sue aspirazioni rimasero frustrate. Innamoratosi di Costanza Amaretta, la donna gentile che fattasi signora dell'anima di lui, ne « svegliò l'ingegno a quelli lodevoli esercizi che *lo* hanno fatto fra i virtuosi capere », fu colpito dolorosamente dalla sua morte repentina all'inizio del 1525. L'anno dopo — egli aveva trentatre anni ed era nel pieno rigoglio della sua vita fisica e intellettuale — si ammalò di sifilide; e ciò lo costrinse ad una vita avvilente. Superato questo desolato periodo, si cacciò nei guai a Prato per il suo *Dialogo delle bellezze delle donne*, mentre l'Accademia dell'Addiaccio, da lui promossa, gli si ribellava per oscure ragioni. E infine, negli ultimi anni di sua vita fu afflitto da liti giudiziarie e da tanti fastidi, che dovette sembrargli una liberazione la squallida miseria e la triste solitudine, nella quale rimase segregato fino alla morte.

Né più fortunato il Firenzuola può dirsi dopo la sua morte. La vita che condusse, le condizioni in cui ebbe a trovarsi, furono causa che egli non perseguisse un lavoro letterario sistematico e proficuo. Forse la sua parentesi più felice fu quella romana innanzi al 1525, quando egli scriveva i *Ragionamenti*, traduceva l'*Asino d'oro* e curava la stampa del *Discacciamento*, l'unica opera pubblicata da lui, e l'unica, si può aggiungere, veramente completa ed organica e sicuramente autentica in ciascuna sua parte. Ma la sua disgrazia postuma fu che manoscritti suoi frammentari, o pur integri, ma privi dell'ultima (e forse anche della penultima) mano, caddero nelle mani di editori non eccessivamente scrupolosi, pur considerando il costume filologico del tempo. Pieni di buona volontà si dimostrarono Girolamo Firenzuola, fratello minore di Angelo, per il reperimento e l'utilizzazione dei manoscritti, e Lorenzo Scala, sia per il reperimento dei manoscritti, sia per la stampa che egli si accollò. Ma non altrettanto può dirsi di Ludovico Domenichi, che lo Scala scelse a proprio collaboratore; e fa oggi venire i brividi la lettura delle seguenti parole, che

appaiono nella dedica al fiorentino Lorenzo Pucci dell'edizione giolitina della traduzione d'Apuleio: « Le quali [carte guaste] dallo eccellente e mio molto virtuoso e carissimo amico messer Lodovico Domenichi vi sono state supplite, per la grande affezione che la virtù sua porta al valor di lui. Dove si è talmente adoperato, che avendo egli molta pratica delle cose del Firenzuola, l'ha così bene imitato, che lo stile dell'uno non è punto differente dall'altro. Nella qual cosa grande obligo veramente gli averebbe l'anima di messer Agnolo, se là su pervenisse notizia delle cose che qua giù si fanno ». È veramente molto dubbio che il Firenzuola gliene avrebbe saputo grado, quando il Domenichi, fra l'altro, inseriva nell'Apuleio ben cinque non brevi interpolazioni tratte pari pari dal Boiardo, all'insaputa, a quanto è lecito presumere, dello stesso Scala. In condizioni siffatte procurare un testo sicuro è impresa disperata; e chi abbia letto lo studio filologico di Giuseppe Fatini, preparatorio al volume delle *Opere* del Firenzuola che qui presentiamo ed apparso nel vol XIV (1956) degli « Studi di Filologia italiana », avrà notato il numero e la complessità dei problemi e delle difficoltà che si oppongono ad un'impresa del genere. Il Fatini ha affrontato quelli e superato queste nei limiti imposti dalle condizioni stesse dei manoscritti e delle stampe, ed ha fatto quanto era possibile fare, per presentare nell'unica lezione accettabile le *Opere* di uno scrittore caro già ai suoi anni giovanili e degno sempre di studio. Buon per lui che del *Discacciamento* esista l'edizione romana del 1524, stampata sotto gli occhi dell'autore e meritevole perciò d'ogni fede; e che dei *Ragionamenti* sia pervenuto sino a noi il Cod. Corsiniano 44. E. 23 contenente anche l'*Epistola in lode delle donne*, fondamento solido e sicuro di buona edizione. Ma come possiamo ritenerci paghi dell'edizione dello Scala (1548-1550) per le altre opere, e in particolare per la versione dell'*Asino d'Oro*, pur se questa venga controllata con la successiva giolitina del 1565, che ne corresse solo gli errori tipografici? La situazione è sconfortante, e studiati gli elementi addotti dal diligentissimo Fatini, che ha tenuto conto naturalmente di tutta la tradizione editoriale, bisogna pur concludere che sembra impossibile andar oltre, se non sovvengono nuove ed utili ed augurabili scoperte.

Nel volume curato dal Fatini per la collezione torinese dell'Utet sono raccolte tutte le opere del Firenzuola, tranne le commedie e le rime; ed alla loro lettura il Fatini c'introduce attraverso alcune chiare e lineari pagine d'esame critico. Più che ad un profilo o ad un medaglione dello scrittore, egli ha puntato ad una descrizione dello svolgimento dell'attività letteraria di lui, dall'ancor giovanile *Discacciamento* alle ultime opere del periodo pratese, in un utile impegno storico-biografico. Si pone in rilievo il tono « ora ironico e brioso, ora grave e sprezzante, non sempre però spontaneo e schietto » (p. 10) del *Discacciamento*, nel quale si accetta il principio della lingua dell'uso quotidiano, riaffermato anche nelle prime pagine

dei *Ragionamenti*. Di questi, il Fatini ricerca le cause dell'interruzione dopo la prima giornata, additandole principalmente nella sciagurata malattia che colpì il Firenzuola nel 1526 (ma nel citato saggio egli aveva maggiormente insistito sulla amara delusione dell'autore nelle sue aspirazioni cortigianesche); ne precisa l'ispirazione ribadendo una sua antica idea (cfr., del Fatini, *A. F. e la borghesia letterata del Rinascimento*; Cortona, 1907): che cioè: « il fine precipuo dello scritto è quello di divertire, offrendo un quadro colorito ed espressivo, nel chiaroscuro delle sue incongruenze e contraddizioni, della società del Rinascimento e particolarmente di quel ceto borghese che, gareggiando con la società aristocratica... si compiaceva discutere con amabile e contegnosa superficialità dei più svariati argomenti » (p. 12); ne indica gli ascendenti in Boccaccio, Petrarca e Bembo, per la fusione dell'idealismo platonico col crudo realismo dell'amore terreno. Fredda e monotona, per il Fatini, è l'*Epistola in lode delle donne*; mentre la versione dell'*Asino d'oro* sarebbe il frutto dell'esigenza dell'autore di « affinare le sue qualità artistiche in armonia con l'educazione umanistica ricevuta e in special modo col suo temperamento di scrittore che nell'adorazione della parola squisita e armoniosa trovava un compenso alla scarsa capacità inventiva della fantasia » (p. 14). Luciano e Trissino sono presenti nel *Dialogo delle bellezze delle donne*; ma l'impulso « a tradurre nella parola l'immagine della donna perfetta... lo prese dalla realtà, da quella realtà che col trionfo della bellezza incarnata nelle donne e nelle Madonne raffigurate specialmente dai pittori del Rinascimento, aveva svegliato in lui il desiderio di gareggiare con le arti figurative » (p. 17). Ma la miglior prosa del Firenzuola è quella, sempre secondo il Fatini, che informa *La prima veste del discorso degli animali*, ove si risolve tutto l'impegno del narratore « che sa l'arte di farsi leggere senza tedio e senza difficoltà »; prosa « luminosa, calda, canora, variamente intonata... » (p. 21). Osservazioni tutte, come ognun vede, giuste e nel complesso ben accettabili, se non fosse l'eccessiva insistenza sulla genesi realistica di un'opera qual è il *Dialogo delle bellezze delle donne*, intrisa di letterario platonismo, alla qual non sapremmo quanto potrebbe aggiungere il « conoscere a fondo il mondo femminile che l'autore rievoca » (p. 19). Noi avremmo maggiormente insistito sulla fondamentale vocazione di narratore del Firenzuola, di fronte alla quale s'affiosciano anche i suoi conati polemici. Si veda, per esempio, come si ravvivi la prosa secca ed irta del *Discacciamento* a p. 42 ed a pp. 45-46 di questo volume, in improvvise e sorridenti aperture narrative; o in certi attacchi che non sono da polemista. ma da narratore nato: « Ricordomi aver letto appresso di Quintiliano... » (p. 38); oppure: « Furono date agli Latini da Nicostrata, madre di Evandro, sedici semplicissime lettere... » (p. 39). Ed avremmo anche più ampiamente avvertito l'evidente dilettantismo della sua cultura, disorganica e molto dispersiva, che è la più probabile causa

del frammentismo delle sue opere. Anche la questione linguistica è da lui trattata con foga, ma senza solida ossatura di pensiero; per appassionate affermazioni, non per fredde e distaccate proposizioni. E quando si pensi all'organicità delle *Prose* del Bembo, maggiormente spicca la debole costituzione del *Discacciamento*, o delle pagine sul problema della lingua inserite nei *Ragionamenti*. Lo stesso si potrebbe dire del platonismo del Firenzuola dichiaratamente discusso nelle lunghe pagine d'introduzione ai *Ragionamenti*; ed è significativo che il Firenzuola si occupi anche dell'imitazione, di problemi tra matematici e cabalistici, di proporzioni geometriche ed architettoniche tradotte in interessanti disegni, di fenomeni metereologici, di erbe e di virtù naturalistiche ecc. Irrequieta curiosità umanistica, ma senza profondità; la quale tuttavia ravviva l'opera del puro letterato. E tale irrequietezza culturale si appoggia, sì, ad una lingua viva e dell'uso quotidiano, com'era nei programmi dell'autore, ma anche ricercata e soppesata e lambiccata e litteratissima nella sua pretesa quotidianità. Si osservino solo le pagine iniziali della prima novella pratese; e si troverà « un di quei buoni omiciatti »; « mostrarla così per limbicco e con tanta sicumera »; « confessavasi in buondato »; « gnene osservava come di pepe »; « fra ugioli e barugioli »; « pien d'allegrezza e di buon pro ti facci »; « la seppe far le forche bene », e così via. La sottile ricercatezza di una simile lingua, pur nella sua ostentata dialettalità, ci sembra evidente, ed è segno di un gusto raffinato e quasi decadente; segno, insomma, di un certo alessandrinismo presecentesco, che ci par caratteristico del Firenzuola ed a lui congeniale. In questa direzione assumerebbe diverso e più sapido valore l'incontro dell'abate vallombrosano con i ghirigori di calligrafica fantasia dell'*Asino d'oro* d'Apuleio.

L'annotazione, conforme alle consuetudini della Collezione, è prevalentemente linguistica e storica; ed è merito del Fatini l'averla mantenuta su di una linea di secca precisione e di sobrietà. Talora, anzi, la sobrietà potrebbe sembrare eccessiva; ché, per esempio, a p. 487, dove si nominano le *Stanze* del Bembo sarebbe stato opportuno ricordarle in nota più che gli *Asolani* e le *Prose*, delle quali invece non si parla nel testo stesso. E così forse una noterella sarebbe occorsa per spiegare il costrutto « in casa quei di Tobaldo » (p. 132), o la parola *camurrino* accanto all'altra *gamurra*, che sola viene spiegata in nota (p. 149); e in qualche altro caso. Vorremmo anche tornare ad osservare in questa occasione, come già abbiamo fatto in altre, che nell'esame linguistico, il quale voglia anche avere valore stilistico, bisognerebbe distinguere tra arcaismi rispetto a noi e arcaismi rispetto all'autore. Per esempio, nel Firenzuola l'uso letterario di *chente* per « quale » avrà valore diverso da quello di *più presto* per « più tosto »; anche se entrambi sono, rispetto alla nostra lingua, indifferenziati arcaismi. Lo stesso si dica per certi costrutti sintattici irregolari, che son tolti di peso dal Boccaccio, come quelli a p. 63

ed a p. 157 e gli altri a p. 36 ed a p. 463; i quali, a nostro avviso, non sono da rilevare come anormali rispetto alla sintassi divenuta poi tradizionale e normativa, ma da spiegare e giustificare alla luce della precedente lingua del « genere » e nell'ambito dello stile dell'autore. Il *che* ripetuto, per altro, sarà « superfluo » per noi; ma evidentemente non lo era per il Firenzuola che lo usa quasi normalmente dopo taluni tipi di subordinate; costrutto, come si sa, che risale ininterrottamente alle origini della nostra lingua, e risulta frequentissimo in tutta la novellistica cinquecentesca.

Qualche volta ci siam trovati in disaccordo con il Fatini sul preciso significato di certe parole e di certe locuzioni. Vogliamo qui indicare alcuni casi, per l'utilità di queste pagine e senza alcuna presunzione di indiscutibilità. Di « mettersi in mare *senza biscotto* » l'originario significato è « senza vettovaglie », onde la successiva metafora indicata dal Fatini (p. 76); « *insignorire* lo uomo dello amor suo » (p. 79) è « renderlo signore », e perciò non « dominarlo » con l'amore; l'amore che « scende senza salire » (p. 85) non ci sembra che sia l'amore che non si palesa, ma quello che non è ricambiato (l'amicizia, dice infatti subito dopo il Firenzuola, a differenza dell'amore è sempre « reciproca »); poeta « comunale » (p. 90) diremmo sia un poeta « comune », cioè « mediocre », non invece, come interpreta il Fatini, un poeta « regolare »; « gnaffe » è definito come « esclamazione burlesca » (p. 147), mentre « Alle guagnele » due note innanzi è spiegato come espressione di meraviglia; nell'uno e nell'altro caso si tratta solo di idiomatismi di carattere ormai letterario. E così, dal contesto risulta che la frase « deste lor tutto 'l dì *tanti bottoni* » (p. 179) più che « motti pungenti » potrebbe significar « domande insidiose ed allusive »; e a p. 233 « la margine » non è il « labbro della ferita », ma « la cicatrice », ed in questo significato il sostantivo era normalmente di genere femminile. Anche diversamente dal Fatini intenderemmo « non solo abita fuor di quella, ma de' sobborghi » (p. 237), e cioè « non solo fuori della città, ma anche fuori dei sobborghi » (il Fatini, invece, « abita nei sobborghi »); e senso concessivo, non temporale, è certo da attribuirsi ad « *ancora* innanzi sapessimo certo ecc. » (p. 466; Fatini « allorché »); e così via per altre piccole cose di siffatto genere. Quanto poi alla « poco chiara » metafora di p. 80: « ... ma sia con Dio, che il fumo le muterà bene quelle bianche carni », vorremmo interpretarla cavandola dalle tele di pittura sacra o profana annerite dal fumo delle candele che si stratificava sulla lucentezza incarnata delle belle Madonne e donne rinascimentali; e il fumo, naturalmente, s'identifica con l'opera del tempo.

Ci è anche accaduto di pensare a qualche ritocco al testo. Per es. « cinque vidieci cinquanta » (p. 43) più chiaro sarebbe nella forma « cinque vi' dieci cinquanta » (« via » corrispondeva al nostro *per*); « coloro che vi avevano a fare » (p. 63), stando a quanto è spiegato nella nota, più persuaderebbe nella forma « coloro che vi avevano

affare »; e nella progressione aritmetica « uno e dui fan tre, e tre poi fan sei » (p. 67) le ultime parole saran da correggere in « e tre poi tre fan sei», oppure in « e tre e tre fa sei » (e cfr. la pagina seguente, al r. 17). Così avremmo accentato il *sì* in ripresa (cfr. per es., p. 166, r. 10), e qua e là saremmo intervenuti nella punteggiatura, che spesso continua a risentire le condizioni del Cinquecento.

Per concludere, vorremmo indicare un interessante elemento di stile nel Firenzuola. Tutti sanno che nella tessitura della prosa del Firenzuola è presente il Boccaccio del *Decameron*; ma non tutti facilmente crederebbero che lo scrittore dei *Ragionamenti* avesse presente anche il Boccaccio del *Trattatello in laude di Dante*. Si legga la conclusione dell'*Asino d'Oro* (gli ultimi dieci righi) e la si metta accanto alla conclusione del *Trattatello*: il confronto riuscirà certamente persuasivo.

MARIO MARTI.

LUDOVICO GEYMONAT. — *Galileo Galilei*. — Torino, Giulio Einaudi, 1957 (Piccola Biblioteca Scientifico-letteraria vol. 78°), in-16°, pp. 381.

Di questo libro, scritto da un valente studioso di filosofia e di storia della scienza, non pretendiamo di dare qui un ragguaglio esauriente, ma desideriamo segnalarne l'importanza, perché della esposizione compendiosa del pensiero galileiano fatta dal G. e di non pochi suoi giudizi non potrà non tener conto anche chi voglia riprendere lo studio di Galileo scrittore.

Il G. ha scritto, in dieci capitoli, una biografia che, movendo dalla prima giovinezza dello scienziato, ne illustra via via gli interessi, le scoperte, gli scritti, sino alla polemica con Fortunio Liceti, l'ultima di Galileo, che gli diede modo di tornare su questioni già trattate in giovinezza e nella maturità e di portare insieme nuovi chiarimenti al suo metodo. Questo ordine, oltre la chiarezza e la sinteticità dell'esposizione, non mai disgiunte da rigore critico, basterebbe a raccomandare il libro, che l'Autore dichiara modestamente d'avere scritto con « un preciso intento informativo ». Avverte però il G. stesso che « affiorano qua e là, nel corso del volume, alcuni nuovi spunti interpretativi », e per questi, che, a nostro avviso, sono ben meglio che spunti, il libro è molto più che il compendio dei risultati della moderna critica galileiana, fatto da un intenditore.

Basti accennare brevemente alle questioni nelle quali l'interpretazione del G. è più nuova e più degna d'essere meditata e continuata, avvertendo che esse si coordinano fra loro e hanno uno svolgimento rigoroso, per quanto lo consentono la misura del volume

e il suo intento informativo. È importante innanzi tutto l'idea che dal suo modo stesso di concepire la funzione della scienza Galileo ricavasse un « programma politico-culturale », in funzione del quale si può spiegare sia la condotta da lui tenuta nei confronti della Chiesa e della classe dirigente, sia il suo lavoro di scrittore, che, riservando il latino alle vere e proprie dissertazioni accademiche, volle farsi divulgatore delle nuove verità scientifiche nei vari scritti in volgare. Dell'intento di Galileo di ottenere alle sue scoperte scientifiche l'avallo della classe dirigente, cioè delle case regnanti e della Chiesa, il G. discorre in particolare quando tratta delle ragioni per cui lo scienziato si decise a lasciare Padova per Firenze (p. 77); ma la questione è ripresa poi e approfondita attraverso l'esame della condotta tenuta dallo scienziato negli anni che vanno dal suo ritorno in Toscana al secondo processo; e in alcuni punti specialmente (cap. IV, par. 3) serve a spiegare l'originalità della posizione dello scienziato toscano anche rispetto ad altri spiriti rivoluzionari, quali Bruno e Campanella, che, per tanti aspetti, gli erano affini. Connessa a questa tesi è la spiegazione della concezione fondamentalmente illuministica di Galileo, sulla quale si leggono parole molto chiare nel par. 6 del IV cap., ma che si può dire ispiri tutta l'interpretazione del G., il quale, d'altra parte, ben vede quali fossero i limiti di quell'illuminismo, e opportunamente rileva che « lo spirito illuministico galileiano richiede di venire integrato con un carattere nuovo, ignoto a Galileo, il carattere di polemica aperta e intransigente, contro ogni forma di pregiudizio religioso » (cap. VIII, par. 3).

Non diciamo degli altri argomenti che si legano strettamente a questo: la confutazione del presunto platonismo di Galileo, l'interpretazione della funzione che lo scienziato assegnava alla matematica come strumento di conoscenza, e la giusta valutazione delle forti tracce d'aristotelismo rimaste nel pensiero galileiano (per quest'ultima questione v. cap. IX, par. 3). Accenniamo piuttosto a uno spunto (pp. 372-375), che, ricollegandosi all'interpretazione di Galileo illuminista, ci sembra assai interessante come proposta per valutare la nuova fortuna incontrata dal pensiero galileiano nella cultura del vero e proprio illuminismo. Giustamente infatti il G. crede che gli sforzi fatti dagli scienziati del Cinque e del Seicento per legare la loro scienza al nome di Aristotele fossero « rivolti a trovare un nesso fra le indagini scientifiche e un grande sistema metafisico », e che, fallito il loro sforzo, fosse toccato a Cartesio di costituire una nuova metafisica « capace di offrire alla nascente scienza un nuovo fondamento filosofico ». Chi ripensa ora al modo nel quale si svolse la polemica anticartesiana nel Settecento — come obiezioni prima alla fisica del Cartesio, poi alla sua metafisica —, e osserva come questo anticartesianesimo, in Italia almeno, fosse tutt'uno con una rivalutazione di Galileo, può essere sollecitato a svolgere lo spunto offerto

dal G., per studiare non estrinsecamente la fortuna di Galileo nel Settecento, ma proprio quella che potremmo definire la sua attualità e la sua necessaria presenza nel nostro illuminismo.

ETTORE BONORA.

GIOVAN BATTISTA MARINO. — *Anversa liberata*, tre canti inediti. *De' capelli di S. Maria Maddalena*, due odi inedite. A cura di FERNANDO SALSANO. Scelta di curiosità letterarie o rare, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1956, Dispensa CCLI, in 16°, pp. XXXVI-228.

Ferdinando Salsano ha tratto da un ms. autografo del Marino, conservato nel monastero benedettino di Cava dei Tirreni, segnalato molti anni fa dal Croce, ma rimasto finora inedito, tre canti di un incompiuto poema sulla conquista di Anversa da parte di Alessandro Farnese e due odi *De' capelli di S. Maria Maddalena*. A parte la convenienza di dare alle stampe tutto quanto ci è rimasto di uno scrittore come il Marino, la pubblicazione interessa anche per la storia del tassismo, nella quale questo tentativo epico si colloca naturalmente, e come manifestazione caratteristica della letteratura della controriforma. Preliminare ad ogni considerazione critica è la datazione del frammento: il Salsano non crede che il poema vada cronologicamente congiunto al fatto che fornisce l'argomento (1585), per l'improbabilità che il Marino potesse attingere a Napoli « immediate notizie dell'assedio » e per l'accenno (III, 23) alle « successive imprese del Farnese a Colonia e Parigi »: aggiungo, per parte mia, che in II, 15, v. 8 è contenuta una palese allusione alla non lontana morte del Farnese, la quale stabilisce un indiscutibile *dies a quo*. Il Salsano fa riferimento al sonetto sulla fuga da Napoli, dove si accenna ad un'opera lasciata incompiuta e « tenera ancora » e pensa gli anni in cui il Marino, segretario del principe di Conca, incontrò il Tasso: allora apparivano i *Discorsi sul poema eroico* e la narrazione de *L'assedio e racquisto d'Anversa* di Cesare Campana, che davano al giovane la falsariga retorica e l'argomento del poema ed è assai probabile che sia così. Osservo, però, che non tutte le notizie provengono dal Campana: non di lì deriva, per es., la scaramuccia di G. Giusti, e non di lì il Giampiero ingegnere del famoso ponte sulla Schelda, del quale il Salsano dice di non trovare notizia, dato che costruttori del ponte furono Properzio Barocci, bolognese e G. Battista Piatti, milanese. Peraltro la stanza V del canto II attesta che quell'ingegnere proveniva dalla « famosa terra che mentre al cielo i fondamenti aprio, fera nell'ampie viscere sotterra setolosa

e lanosa discoprio », alludendo, a mio avviso, al falso etimo medioevale di Mediolanum e alla connessa leggenda della scrofa « mediolanense ». Non deve stupire che il Marino potesse esserne informato: vi fa riferimento uno dei suoi poeti preferiti, Claudiano: « moemia Gallis condita lanigeri suis ostentantia pellis » (*De Nup. Hon. Aug.*, 182) e il commento di A. Del Rio, facilmente accessibile al poeta (Cl. Claudianus, Th. Pulmanni Craneburgii, Diligentia et fide summa e vetustis codicibus restitutus, una cum notis M. A. Del Rio, Antverpiae, 1596) giustifica la lezione *suis* invece di *ovis* così: « notum est Gallis, dum in Insubria condendae urbis fundamenta iacerent, mirificum portentum oblatum suem partim lana, partim setis tectam etc. » parole che combaciano con i versi mariniani ora citati.

Quel Giampiero che « con arti dedalee se vuole correr fa i monti e i raggi assedia al sole », non può esser altri che il Piatti milanese (al quale ben si attaglia quanto è detto alla stanza I, 6: Suo petto è in guerra a par d'ogni altro ardito: cfr. a questo riguardo Famiano Strada, *De bello belgico*, Deca II, cap. II), che pare si chiamasse Gian Battista, invece che Giampiero; ma l'errore sul prenome non stupisce: anche il Barocci è talvolta chiamato Prospero, e Federico Giambelli, l'altro ingegnere italiano che difendeva Anversa, famoso per l'invenzione delle barche incendiarie, è chiamato anche Giacomo (1). Certo è che nessuno di questi nomi è nel Campana, né il Marino poté derivarli da altre storie famose come quella dello Strada o del Bentivoglio, apparse entrambe dopo la sua morte: è possibile che tali informazioni provenissero da qualcuno dei molti italiani che furono a quell'assedio: tra l'altro sappiamo che un modellino del ponte sulla Schelda fu inviato a Roma. Potrebbe darsi che il Marino proprio in quella città, al tempo della sua prima dimora romana, al servizio di Melchiorre Crescenzio, chierico di camera di Clemente VIII, avesse raccolto certe informazioni e colorito l'idea di un poema « controriformistico », anche per sopraffare, con un lavoro di tal genere, le voci correnti su di lui, dopo i fatti che avevano provocato la sua fuga da Napoli. Certo è che il poema, per quel che ne possiamo giudicare dal frammento rimastoci, è di una volenterosa soggezione al gusto controriformistico: le parti canoniche del poema eroico, descrizione della città assediata, rassegna del campo cattolico, ritratto del condottiero, fatti d'arme individuali, sono sopraffatte da portenti infernali di maghi avversi, interventi celesti, rapimenti in cielo, scene bibliche e scene liturgiche. Direi che, in tale supina soggezione, restano assorbiti perfino i grandi vizi del Marino, la sua bravura pittorica, la sua pronta sensualità, la sua capziosità preziosa. Tutto è involto in un manierismo fastoso, che si sfoga specialmente nel « soprannaturale cristiano », che il poeta contrappone, con intenzione, alla mitologia pagana: dopo la descrizione del cielo

(1) Cfr. C. Promis, *Biografie di ing. mil. it.*, in *Misc. di St. It.*, Torino, 1874.

ed in particolare dei Serafini, il poeta, infatti, esclama: « Or di Dedalo il vol, d'Argo lo scorno, Sotterri nelle tenebre Elicona, Anzi nel sonno onde lo finge oppresso Con le menzogne sue chiugga se stesso ». Il III canto dell'incompiuto poema è tutto intessuto di scene sacre: dalla preghiera del Farnese per la salvezza dei Calvinisti (1-7), al *raptus* che solleva il « pio » condottiero al cielo (8-13), dal discorso dell'angelo custode (14-26), alla descrizione del regno celeste (34-44), dai riti dell'armata cattolica (46-50), alle scene bibliche delle quali i Belgi hanno abbellito la chiesa — l'esodo attraverso il Mar Rosso, l'Arca santa, il Tempio (55-70) — il canto è composto per giustapposizione di quadri « sacri » che costituiscono il corrispettivo, ed in parte il riflesso, di tanta pittura manieristica contemporanea.

La vergine coronata di stelle, in « veste pomposa », che poggia il piede su una luna falcata, pare uscita da una tela caraccesca; il Farnese in armi, inginocchiato in atto pio, è un ricalco dai tanti quadri votivi, le scene bibliche sono « soggetti » di quella quadreria indifferentemente mitologica o cristiana, che occupava le pareti più ampie dei palazzi signorili del tempo e che offrirà materia alla *Galeria*. Il Marino ostenta il suo « engagement », esaltando il rituale cattolico: digiuno, confessione, assoluzione ed esalta il fasto gesuitico: « Tal d'imagini varie il tempio adorno Vuol Dio che splenda e si vagheggi intorno ». Il gusto scenografico in tali argomenti non era certo estraneo al Tasso, ma il poeta della Gerusalemme non ignorava le commozioni del rito: si paragonino queste ottave all'esordio del canto XI della *Liberata*, che il Marino ebbe certo presente: si pensi alla commozione che sorregge i « tardi avvolgimenti e l'umil canto » della processione dei crociati e si avrà senza sforzo la misura dello scadimento, o, meglio, della deformazione mariniana. Chi poi, nel ricordo tassesco di Rinaldo al Monte Oliveto, legge, della preghiera del Farnese in angusta cella, « Ivi d'amor languisce, ivi l'interno Pianto, sangue dell'anima discioglie soave sì che sommergendo il core vive ov'egli ama, ed ove egli è si muore », scorge subito il « falso » del Marino che, mentre toglie alla preghiera la motivazione intima, l'ansia di purificazione morale, e la commozione del luogo e dell'ora, la torce ad un'estasi sensuale, che istintivamente ci richiama la S. Teresa berniniana. Tuttavia, in questo caso, si è tentati di dire che il Marino, sia pure attraverso la deformazione, imbocca la via più sua, che non era certo quella dell'eroico, ma quella del sensuale, dell'idillico, dello spettacolare. Di solito, invece, la sola amplificazione esteriore è la via che il giovane Marino più facilmente persegue nel suo tassismo epico; basta giustapporre, come fa il Salsano, le stanze d'esordio dell'*Anversa* e della *Gerusalemme*, per convincersene.

La costante più vistosa del tassismo stilistico del Marino è il fare epigrammatico, lo sfruttamento di forme chiastiche, di agnominationes, di geminazioni, oppure il calco di modi tasseschi famosi come

il « non so che »: « gli pare che scuota l'ali un non so che di lume » (I, 40) « già parmi un non so che di sovrumano alzarsi » (I, 46). Ma, se ho visto bene, non c'è né l'uso patetico-musicale dell'inarcatura; né l'uso drammatico dell'ossimoro. L'espressione metaforica non è ancora il centro d'attrazione: espressioni come « il pié leggero di montagne ardenti » (I, 5) « volan le piaghe entro la palle » (I, 9) sono rare: e così le immagini « meravigliose », come il sacerdote all'elevazione detto « quasi atlante di Dio ». A volte l'attrazione di certe immagini, come la rapidità con la quale la luce tocca le cime, era cogente per il Marino che, dopo avervi rinunciato ad un proposito (var. I, 34, p. 133) trova il modo di infilarla altrove: III, 7.

Il lessico è fastoso, ma ancora vincolato alle forme levigate e magniloquenti dell'epica del secondo cinquecento: lo prova il glossario che, oltre pochi termini nuovi imposti dall'argomento — come dicco, contradicco, pezzo (cannone), che il Marino trovava già nel Campana — elenca tutte voci di Crusca.

Poche osservazioni: *imprimavera* I, 4, v. 8, intenderei *infiora* piuttosto che *rinnovella*, come in gloss. p. 210; *s'impetran*, impersonale piuttosto che riflessivo, come in gloss. p. 210; *simulacro*, gloss. p. 214, andava elencato anche nel senso di immagine sacra, statua di I, 27, oltre che di apparenza di III, 15 e 45. Non avrei tralasciato *tormenti* I, 37, latinismo non dato dalla Crusca, che trovo usato anche da Fortuniano Sanvitale nella sua *Anversa conquistata* (Parma, Viothi, 1609) Libro I, p. 19 e Libro II, p. 30; *ciglio* nel senso di vallo I, 15; *allume* cong. di allumare I, 40, come provano le numerose varianti allegate alle pp. 136-137; *spavento* III, 18 in accezione metonimica. Per l'abbondante minuzia con la quale è impostato il glossario che registra anche *oprare*, *afro*, ci si aspetterebbe di trovare *cappanna* I, 12, attestato anche da numerose varianti (p. 129) o *commodo* (I, 47 e 62) che, del resto, si potrebbero tralasciare tutti senza danno.

La trascrizione non importava la difficoltà del testo del quale abbiamo precedentemente parlato: anche il Salsano tende al rispetto dei valori fonici e non delle tradizioni grafiche con la conseguente eliminazione o integrazione dell'*h*, lo scioglimento in *z* o in *zz* dei gruppi consonantici latini corrispondenti e il rispetto delle consonanti scempie autorizzate dall'uso e della *i* dello schiacciamento meridionale, di *c* e *g* dinanzi ad *e* e via dicendo. Conservate le frequenti oscillazioni grafiche dell'autografo che fanno pensare anch'esse ad un'opera giovanile (noto, ad es., *esterminii* II, 21) di fronte a *strazi* (I, 39) e a *vizi* (I, 68) e, come attesta il Salsano, che in questi casi interviene, *gli* ora eliso, ora no nei casi indebiti.

Va dato atto al Salsano del molto lavoro nell'annotazione storica, non sempre facile: osservo, di passaggio, che il principe d'Orange che dall'84 presiedeva alle forze dell'unione, era effettivamente Maurizio, come è detto nella nota a p. 164, ma i due versi, con i quali il Marino lo designa, « famosissimo eroe mentre alla legge Del

cielo umiliò l'inclita mente » non possono riferirsi altro che a Guglielmo il Taciturno: probabilmente il poeta equivocò tra il padre e il giovanissimo figlio che a lui successe nel comando.

Quanto alla lezione non ho da osservare che un *olbre* (I, 44) per *ombre* (o anche *onde*) ed un *rischiara* (I, 64) per *rischiaran*: errore di stampa, penso, anche il secondo. Se l'Anversa ci offre in abbondanza varianti sostitutive e instaurative, un vero tesoro di prove successive ci presentano le cinque redazioni dell'ode prima *De' capelli di S. Maria Maddalena*: questo materiale ci consente di scendere nell'officina dello scaltro artefice, il quale appare qui assai più consapevole dei suoi mezzi e dei suoi fini nel proseguire un immaginismo arduo attraverso un linguaggio portato alla massima tensione.

Anche questa 251ª dispensa della scelta ci appare degna della tradizione e questo ci sembra il migliore elogio ed un ottimo auspicio.

Fiorenzo Forti.

Domenico Petrini. — *Dal Barocco al Decadentismo*. — Studi di letteratura italiana raccolti da Vittorio Santoli, Firenze, Le Monnier, 1957, voll. 2 in-16°, pp. LII-248, 320.

Da tempo si attendeva una ristampa degli scritti di Domenico Petrini. Esce ora nella lemonnieriana *Biblioteca di letteratura e d'arte*, una raccolta di suoi studi non completa, ma con un suo carattere organico, sì « da comprendere, come dice il curatore, nella sua parte essenziale l'intera opera di Petrini storico della letteratura italiana dal Barocco al Decadentismo »: Vittorio Santoli, che l'ha curata, vi ha premesso il discorso commemorativo (letto a Rieti il 14 aprile 1956), una pagina di notizie biografiche e un'accurata bibliografia. Particolarmente degno di nota il discorso del Santoli, che rievocando l'amico ce ne mette dinanzi la figura nella sua interezza, voglio dire nella sua umanità, nei suoi vari interessi non soltanto e non esclusivamente letterari: farà bene perciò il lettore a tener presenti queste pagine, insieme alle compendiose ma significative notizie biografiche e alla bibliografia degli scritti del Petrini, che tutte valgono a correggere la nozione sommaria che dell'opera sua potrebbe essere rimasta nella mente di chi non lo conobbe, come di uno studioso che ebbe in cima ai suoi pensieri l'ideale di una critica puramente artistica, fondata su di una ricerca di gusto, di stile, di lingua. Perché dal discorso del Santoli e dalla stessa bibliografia ben risulta come il Petrini, il quale pur così risolutamente e più volte ebbe ad affermare la necessità per il critico d'oggi di liberarsi definitivamente dagli schemi dei romantici, da cui nemmeno il De Sanctis s'era liberato, per puntare

su di una storia del gusto e della tecnica o delle tradizioni d'arte indipendente dalla storia civile, avesse vivissimo il senso dei problemi morali, civili, politici, fosse, se altri mai, uno scrittore, come si dice oggi, « impegnato ». Contradizione? In realtà la critica del Petrini nel momento stesso in cui si volge verso una più puntuale determinazione del fatto artistico, del fenomeno del gusto, non dimentica l'altra e opposta esigenza di non scindere l'arte dalla vita tutta, e non la dimentica appunto perché essa non è per lui una pura e semplice esigenza teoricamente ammessa, ma risponde ad una sua esperienza reale, ad un'appassionata partecipazione alla vita politica e culturale del suo tempo e ad un conseguente interesse per i problemi storici che ne rampollano. Non dirò che queste opposte esigenze egli abbia conciliato in una soluzione se non definitiva soddisfacente e nemmeno che non sia in tutta l'opera sua interessante più di questi tentativi di conciliazione quel suo deciso puntare sulla storia del gusto, ma ritengo che dietro la sua critica stilistica o quella che voleva essere tale si debba sentire presente e operante l'altra diversa esperienza. Non è il Petrini certo un letterato puro che s'indugi nella preziosa degustazione di particolari, beandosi come un retore d'altri tempi dinanzi a qualche costrutto o figura retorica o ad una parola o a una dieresi. Per questo anche se tutti quegli altri scritti non compaiono in questi volumi (e più d'uno a dire il vero avrebbe dovuto esser tralasciato anche in una raccolta più ampia, legato com'è al momento della pubblicazione, testimonianza del fervore del giovane autore, del suo « impegno » piuttosto, che apporto positivo di una determinata indagine), il lettore non deve nel leggere le pagine di critica letteraria del Petrini e nel dar giudizio sul suo tentativo di una critica dello stile dimenticare il Petrini storico, erudito, attento ad ogni voce del pensiero e della vita del tempo suo e dell'età passata, né deve trascurare la lezione che ne deriva proprio per la critica dello stile, affinché essa non finisca per isterilirsi in un sempre più raffinato e arido esercizio di letterato.

Ma se gli scritti di storia o di varia erudizione e le molte recensioni di opere filosofiche, storiche, politiche ed anche economiche non potevano evidentemente trovar posto in questa raccolta, sarei stato meno parco nell'accogliere nell'appendice che il Santoli fa seguire agli studi di letteratura italiana, alcuni scritti in cui il Petrini mirò a determinare il suo concetto o programma di critica di fronte a maestri e compagni (il Santoli non vi ha accolto che gli articoli *De Sanctis e Carducci* e *Cultura e critica d'oggi*), mettendone insieme una silloge che nonostante ripetizioni facilmente emendabili con qualche taglio avrebbe bene illustrato il travaglio da cui questi studi son nati e compiuto l'immagine del Petrini critico e del compito che egli assolse in quel periodo della nostra cultura. Ne avrebbero fatto parte per es. pagine degli *Studi crociani*, pubblicati in collaborazione con Guido Calogero, non anticipate nell'articolo *Cultura e critica d'oggi*, l'articolo della

Rassegna musicale, Storia dell'arte e storia del gusto, la risposta fiera e commossa in difesa della critica e della cultura che era sua e nostra alla « cicalata » papiniana del primo numero di *Pegaso*, e sopra tutto, insieme col necrologio del De Lollis, l'articolo sul libro postumo del maestro, pubblicato su *La cultura* del 1929, *Cesare De Lollis e la poesia italiana dell'Ottocento*. Tanto più opportuna questa inclusione in quanto l'articolo si ricollega strettamente per la materia agli studi qui ristampati, determinando con grande precisione e chiarezza non soltanto il consenso ma il dissenso col maestro, non soltanto il valore positivo della lezione ancora operante di Cesare De Lollis ma i suoi limiti bene evidenti nei saggi sulla poesia ottocentesca. Anche da altre pagine dei suoi studi è dato vedere come il Petrini, così appassionatamente fedele all'insegnamento e alla persona del maestro, tanto da riprenderne temi e schemi e persino certi atteggiamenti stilistici, sapesse conservare un'esemplare indipendenza di giudizio, nelle pagine, a tacere di altre, sul Berchet e sul Carducci: ma insieme alle obiezioni su quei temi specifici, il valore poetico del Berchet, il significato delle *Odi barbare* del Carducci, o lo strano silenzio delollisiano sulle maggiori *Rime nuove* è ben definito nell'articolo-recensione della *Cultura* il dissenso metodologico fra il maestro e l'allievo, sia che il Petrini a proposito del Berchet scriva: « Arrivati al fondo (dell'analisi demolitrice del De Lollis) non si può non domandarsi: ma il mondo poetico di Berchet è tutto chiuso in queste spezzature di forma e non ha altro valore nella poesia? E si sente che questa riduzione della critica a storia della forma non è possibile se non tenendo fermo che per discendere alla forma bisogna passare dalla determinazione dello stato d'animo del poeta »; o che a proposito dell'ammirazione incondizionata per il linguaggio delle *Barbare* o per la perfezione puramente estrinseca e scolastica di certo Prati o di certo Zanella, o del vagheggiamento di isolati versi o espressioni o costrutti dell'Aleardi, additi il difetto precipuo della ricerca delollisiana: « La preoccupazione filologica del realismo svia dal giudizio poetico e l'indagine stilistica si fa puramente formale e ubbidisce a uno schema e non cerca più di profondarsi nel mondo poetico dell'artista studiato... L'ammirazione per l'arte finita, compiuta, talora troppo finita, compiuta, era il naturale sbocco dell'atteggiamento filologico del De Lollis: così negli studi su Aleardi o su Zanella »; o che distingua quel che sentiva morto e quel che era vivo per lui nei saggi delollisiani: « In essi non è certo più vivo quel che si richiama alla pura forma, ai metri, alle parole realistiche, ai nomi storici: ma ben vivo è quel che è il significato più riposto di questi studi: la ricerca del come la visione s'incarna nelle forme che la storia propone e che l'artista crea ». E bene egli riconosce, forse meglio di ogni altro che sul De Lollis abbia scritto, le origini carducciane della critica delollisiana, così come, prima del saggio fondamentale di Luigi Russo, egli aveva, fra l'altro nell'articolo qui ristampato, riconosciuta la

validità del Carducci critico nel motivo della tecnica, delle tradizioni d'arte, della storia delle forme poetiche, un motivo che serba il suo valore anche di fronte alla filosoficamente più fondata critica di derivazione desanctisiana e che spetta a questa risolvere in sé in una armonica compenetrazione. Qui era la ragione della sua fedeltà al De Lollis, sul quale ancora scriveva concludendo l'articolo-recensione: « In quell'esperienza che seguì il grande esempio di Carducci De Lollis fu il solo che continuò nella sua critica a poggiare saldamente il giudizio critico su attente osservazioni di stile poetico »; e da parte sua attese a svolgere con estro e insieme sistematicamente questo programma, come ben si vede negli studi qui raccolti, dalle pagine in margine alla crociana *Storia dell'età barocca*, in cui domina la preoccupazione di porre in luce la continuità di una tradizione storica dal Rinascimento al Barocco, allo studio sul Carducci, al libro sul Parini, agli articoli sul Monti, sul Manzoni, sul Berchet (una delle cose migliori scritte nel nostro tempo sull'argomento, che ben corregge l'unilateralità del giudizio del De Lollis), ai saggi pascoliani, coi quali aveva iniziato il suo lavoro e che, ripresi nell'ultimo tempo suo, sono rimasti incompiuti.

Un lavoro questo suo che dev'essere considerato prima che per i risultati in sé stesso, voglio dire per quella incessante ricerca che si continua di studio in studio e di articolo in articolo, di recensione in recensione e che serba un suo valore anche se per avventura nessuna delle conclusioni a cui il critico giunge, nessuno dei suoi giudizi noi potremmo oggi far nostro senza riserve, correzioni, limitazioni. Può accadere che i suoi saggi non ci soddisfino appieno, che nessuno di essi abbia del definitivo: ma quanti di quei suoi giudizi, recisi spesso e perentori, hanno avuto e continuano a avere efficacia nel discorso critico sugli autori da lui studiati anche se non sempre i critici venuti dopo di lui ne siano consapevoli?

Così poté sembrare ardito il suo libretto carducciano per quella frattura apparentemente non giustificata fra il poeta delle *Rime nuove* e il poeta delle *Barbare*, e certo così com'era formulata la tesi si prestava ad obiezioni: riconosciamo invece oggi come al Petrini si debba l'aver smosso le acque stagnanti della critica carducciana scuotendo l'ossequio a giudizi ormai fissati e proponendo nuovi temi e modi di ricerca. Per tal via egli ha potuto mettere in luce meglio che al suo maestro non fosse stato concesso, i legami del Carducci sia con la letteratura che l'ha preceduto, sia con quella dell'ultimo Ottocento e del primo Novecento; il Carducci erede dei romantici che ha scritto le ultime grandi ballate del romanticismo nostro e il Carducci per più di un segno annunziatore del decadentismo sono due proposte critiche che gli studiosi non dovevano lasciar cadere. E quello stesso jato tra l'uno e l'altro Carducci, che pur lasciava dubitosi, veniva ad essere, e in effetto fu, un invito a riprendere in esame la personalità e l'opera del poeta, a discuterne sulla compat-

tezza e uniformità, a riconoscerne la complessità ed anche le fratture, a ripresentarcela insomma, anche con la scorta delle testimonianze dell'*Epistolario* rimaste ignote al Petrini, più sfumata e tormentata e nel suo stesso tormento e nelle sue contradizioni più viva di quel che prima non apparisse.

Per questo il libretto carducciano a me sembra tra le cose più significative del Petrini: non gli preferirei il *Parini*, che si presenta invece come una monografia e che perciò costringe entro una costruzione più complessa e obbligata il libero moto di quello spirito agile e vivo. Ne risaltano maggiormente, appunto per il proposito del saggio compiuto, le tendenze diverse e non sempre armonicamente coordinate del Petrini critico, sia che egli venga ad affermare l'insufficienza di quella critica verbale e stilistica che era nei suoi propositi discorrendo dei componimenti che si raccolgono intorno al *Messaggio*, la vetta del Parini lirico, scrivendo ad es.: « Le immagini di questo sonetto bisogna coglierle in questa luce spirituale per sentirle in tutta la loro vita poetica; ancora una volta l'anima ha rifatto la parola » — e si tratta purtroppo di un sonetto, *O beato colui che può innocente*, interessante forse per il contenuto, ma tutto contesto di parole non già nuove bensì trite e convenzionali; — o assuma a schema direttivo il concetto o piuttosto il mito delollisiano di una perenne lotta fra la tradizione aulica italiana ed una realtà che a quella tradizione di continuo sfuggirebbe e soltanto potrebbe esser colta attraverso la mediazione della poesia comica o burlesca, una sorta di inganno della ragione per mezzo della quale la lingua letteraria italiana sarebbe stata condotta ad allargare i propri confini per un proposito di comicità o di satira. In realtà, se così fosse stato, il Parini poteva restar pago dei modi propri ai capitoli berneschi e non avrebbe mai composto il *Giorno*, che rappresenta appunto col suo endecasillabo esemplato sui classici il superamento dei modi discorsivi, conversevoli della cicalata bernesca in uno stile classicamente composto. Quando il nostro critico definisce il *Giorno* « poesia descrittiva di un poeta cui la poetica impone di arrivare alla descrizione solo dalla satira », dimentica il presupposto umano della satira pariniana non soltanto pretesto o strumento per la resa di una realtà (tant'è vero che in tutto il libro tace come non esistesse dell'episodio della « vergine cuccia ») e dimentica l'incontro da cui ha origine il poema di questo motivo umanitario, essenziale, con una tradizione che non è quella bernesca, bensì quella umanistica. L'obiezione più forte che al suo *Parini* si può muovere è di non aver proprio lui l'ardente propugnatore di una critica del gusto, dello stile, delle tradizioni d'arte tenuto sufficiente conto del gusto e della tradizione entro cui il *Giorno* affonda le sue radici, il *Giorno*, vale a dire il maggiore dei poemi di gusto umanistico che l'Italia abbia, il frutto maturo del neoclassicismo settecentesco, nel quale mirabilmente si fondono o si compongono i nuovi ideali umanitari e la lezione dei classici. La satira come avviamento verso il

realismo? A parte il fatto che non sempre la voce « realistica » letterariamente nuova e inattesa compare nei luoghi più propriamente satirici, si deve in tutto il poema riconoscere la presenza di un gusto linguistico formatosi nello studio non già del Berni ma di Virgilio e di Orazio, che ben sa l'efficacia dell'alternanza di perifrasi eleganti con la forza e il peso della parola propria anche letterariamente inedita, della reminiscenza poetica con l'espressione nuova, attinta alla realtà presente, che proprio per quel generale colorito classico fa maggior spicco e s'impone con tutta la forza della sua carica espressiva. Nel leggere questo *Parini* vien fatto di dire non già che il critico sia stato traviato dal suo metodo, bensì che non l'abbia portato abbastanza avanti, addentrandosi in una più attenta analisi linguistica e lessicale (è degna di nota la scarsa parte che ha nelle sue pagine la considerazione dell'endecasillabo pariniano), troppo preoccupato com'era dalla mitologia storica delollisiana, di cui pure altra volta non si era mostrato del tutto persuaso.

Ma, fatte queste riserve, stimolate del resto dalla stessa lettura del libro, non si può non riconoscere l'importanza del lavoro pariniano del Petrini, che accoglie motivi e istanze della più recente critica del poeta del *Giorno* e delle *Odi* (penso particolarmente al commento di Attilio Momigliano, al rilievo che vi ha la varietà dell'ispirazione del *Giorno*, il poema dell'eleganza settecentesca e la poesia che vi si afferma a tratti del lavoro umano o, come dice il Petrini, del Terzo Stato), e che la poesia del Parini ricollega ad altre precedenti e contemporanee manifestazioni del gusto di quel secolo: nella storia della critica pariniana questo libro ha una parte non indifferente e dopo il De Sanctis, dopo il Carducci, dopo altri contributi che intorno a quei due grandi nomi si raccolgono, dopo il Momigliano, il Petrini è un critico che non può essere lasciato da parte da chiunque del Parini abbia a discorrere, uno dei pochi che conti nella storia della critica pariniana, nella quale costituisce, mi si consenta l'espressione, un passaggio obbligato, assai più importante, nonostante ogni riserva, di certe altre unilaterali e tendenziose interpretazioni della critica posteriore.

Ma se nel *Parini* finisce per prevalere, nonostante le premesse, sulla considerazione della « parola » la considerazione dell'« anima », dello « stato d'animo » e per passare un poco in seconda linea il carattere costantemente letterario del poeta studiato, il metodo del giovane critico fa, a mio credere, la sua maggiore e più felice prova nello studio sul Pascoli, un poeta che per la sua natura gli ha offerto un soggetto opportuno quant'altri mai alla sua indagine nella palese frammentarietà, nella poetica così scoperta, dalle *Canzoni di Re Enzio*, da cui lo studio ha inizio, sino alle più riuscite e intense espressioni di poesia. Non mai l'analisi del Petrini è stata così aderente alla parola del poeta, non mai così felicemente particolareggiata: ancor oggi giunti all'ultimo di questi articoli proviamo il senso di rammarico che pro-

vammo nel leggerlo nelle pagine di *Civiltà moderna*, ultima reliquia di un lavoro rimasto per sempre incompiuto.

Ed oggi ancora rileggendo nella nuova edizione gli scritti di Domenico Petrini scopro quanta parte di lui è rimasta viva nel nostro pensiero, anche se alle sue pagine non eravamo da tempo tornati; quanta efficacia abbiano avuto i suoi quesiti, le sue proposte, se è permesso parlare di me, nel mio lavoro. Se rileggo nel sopra ricordato articolo, *Storia dell'arte e storia del gusto* quel che egli scrive contro la critica come determinazione di uno « stato d'animo »: « Anche qualificando l'opera d'arte dal suo contenuto sentimentale si parla di stato d'animo ma col sentimento sottinteso che quello stato d'animo non ha alcuna realtà al di fuori delle note, delle parole in cui si è realizzato. E parlando di queste saremo sempre più vicini all'arte che non fermandoci allo stato d'animo dell'artista nella sua opera formata », posso pensare che lo stesso accade determinando al contrario le parole e le note, le linee e i colori che a loro volta rinviano allo stato d'animo e che quindi la critica non è mai né una *fabula de affectibus* nè una *fabula de lineis et coloribus*, bensì un processo non mai chiuso dall'una all'altra, ma a questa conclusione quanto ha contribuito l'opera del Petrini, che così validamente ha scosso certe pigre consuetudini della critica letteraria, certo dogmatismo di posizioni che parevano definitive? Per questo egli è sempre vivo nell'animo di chi gli fu coetaneo: vivo penso, e spero, sia pure per chi non lo conobbe e non poté seguirlo nel suo breve e intenso lavoro, e ne legga oggi per la prima volta gli studi, i saggi, gli articoli, un'opera che non ha avuto compimento ma nella sua incompiutezza fervida tuttora di un'intima vitalità e pur dopo i non pochi anni trascorsi non estranea agli interessi del tempo nostro.

MARIO FUBINI.

DONATA CHIOMENTI VASSALLI. — *Giulia Beccaria, la madre del Manzoni.* — Milano, Casa editrice Ceschina, 1956, in-8°, pp. 237.

I più vicini all'età del Manzoni ai quali andiamo debitori di notizie sulla sua vita e sulla famiglia, si erano astenuti dall'oltrepassare il velo onde il figlio stesso aveva avvolto la memoria materna con l'austero titolo di « matrona veneranda » fatto incidere sul sepolcro di lei. Quel velo, non rimosso allora da alcuno, non dal Cantù, tutt'altro che apologeta, non dal figliastro Stampa, pur ostile alla « nonna » non sua, è stato via via sollevato dai critici e indagatori del nuovo secolo, a cominciare, come è noto, dall'Auvray, dal Novati, dal Giulini, dal Gallavresi. La crisi spirituale di donna Giulia

avrebbe poi trovato il suo storico in Francesco Ruffini, mentre i precedenti e le circostanze che avevano creato la spregiudicatezza d'un tempo erano destinati a rivivere nelle recenti pagine del Titta Rosa sull'ambiente della famiglia Beccaria. Una storia a sé della sua vita, così intimamente intrecciata a quella del figlio, poteva sembrare una cosa non indispensabile, bastando gli studi che abbiamo ricordato a chiarire i lati lasciati in altri tempi nell'ombra. Oggi però che una donna di tempra sensibile e di viva intelligenza, ci ha dato un volume dedicato a disegnarne compiutamente la vita e la figura storica e morale, dobbiamo riconoscere che l'intento della scrittrice è stato pienamente raggiunto e che un ritratto a sé di un personaggio così appassionante meritava d'essere staccato dal consueto gruppo della famiglia Manzoni, e meritava d'essere presentato senza ombre e senza incertezze.

Ci si fa incontro una donna che risente con spirito aperto gli impulsi dei tempi attraverso i quali passò la sua lunga vita. Una fanciullezza infelice e deserta, nel disordine morale ed economico della casa di Cesare Beccaria e di Teresa De Blasco, le dissipatezze e la morte precoce della madre, le seconde nozze del padre, la reclusione in convento fino ai diciotto anni, avevano spento sul nascere nella piccola Giulia il sentimento della pura intimità famigliare. Tanto più il cuore naturalmente assetato d'affetti d'una giovane, erede del sangue generoso di un pensatore epicureo e di una ardente spagnuola, avrebbe cercato con decisa inclinazione un oggetto a cui rivolgersi per quel bisogno d'amore lungamente inappagato. Gli stretti rapporti fra casa Verri e casa Beccaria decisero dell'avvenire suo. In quelle sale, ch'essa frequentava abbandonandosi all'ebbrezza di una vita di passatempi mondani, nacque il suo primo romanzo dei sensi con un corteggiatore esperto, l'avventuroso Giovanni Verri, e insieme venne preparato dal fratello maggiore di lui, Pietro, quel matrimonio di convenienza che l'avrebbe legata all'anziano e non desiderato don Pietro Manzoni, e ripiombata in una casa ben diversa, anzi in altra piuttosto simile al freddo monastero della sua adolescenza. Le nozze furono celebrate nel 1782, e dopo queste nasceva il 7 marzo 1785 un figlio: Alessandro. Tali i dati inoppugnabili, questa la facciata che ineccepibilmente presenta la nuova famiglia Manzoni-Beccaria, sia pure che dietro di essa, per testimonianze maligne ma forse veritiere, si celi un doloroso mistero che la Chiomenti Vassalli non vuole indagare, ma al quale par creda quando scrive di una « presenza conturbante della coscienza » che si tradisce nell' « immediato allontanamento del bambino dato a balia ». A noi basta, dopo tutto, la certezza che quel bambino è figlio di Giulia Beccaria. Che, dopo l'avventura col « cavaliere di Malta », essa allacciasse certa relazione, anche epistolare, con Pietro Taglioretti, è il Custodi solo che lo asserisce, ma l'incontro che doveva redimerla da quella società corrotta e vuota, e spiritualmente trasformarla,

fu quello con Carlo Imbonati. Ora Giulia è decisa a romperla col passato: non solo viene alla « separazione amichevole » col marito legittimo, ma si stacca anche dal piccolo Alessandro che chiude nel collegio di Merate; abbandona Milano e l'Italia. Da questo momento si entra in un lungo periodo di avvenimenti troppo noti perché ci sia bisogno di ricordarli, e la cura della scrittrice è volta a studiare piuttosto come donna Giulia abbia saputo plasmare in sé un'anima nuova, grazie la mutata e più elevata concezione della eredità intellettuale paterna che le schiuse la via per adeguarsi spiritualmente al mondo morale degli ideologi di Auteuil, a fianco dell'uomo che aveva eletto a suo compagno. E fu l'immatura scomparsa di Carlo Imbonati che con l'acerbo dolore determinò una totale rigenerazione dei suoi affetti più sacri: quelli materni, quelli trascendenti le passioni terrene. Esuberante sempre nei suoi amori, divenne una madre appassionata, stimolatrice e ispiratrice, una madre guida che non si staccò mai più dal grande suo figlio, ne divinò il successo, gli creò intorno la felicità di una vera famiglia, lo secondò nel ritorno alla fede, esercitando sopra sé medesima una severa disciplina spirituale. E se il figlio, sotto specie di ripudiare gli insulti ai suoi educatori religiosi, rifiutò come non suoi i versi a Carlo Imbonati, la madre penitente annuì tacendo. Nel terribile Natale del 1833 fu grande per tutti, ebbe la forza, in età oramai avanzata d'imporsi i doveri di una seconda mamma nell'accasare le giovinette nipoti, nel vegliare sulla loro salute, sempre alta nel sostenere il colpo di altre domestiche sventure, sempre operosa nell'assistere, già ottuagenaria, la seconda nipote che la morte le rapiva. Così la figura di una donna che non lasciò orma sua propria nelle lettere, acquista per virtù della moderna rievocatrice una importanza non secondaria con la luce ch'essa diffonde sulla formazione spirituale del grande figlio e sui circoli intellettuali ove brillò quel suo affascinante ingegno, quella sua colta, intelligente loquela che tutti conquideva, anche i semplici conoscenti dal Gorani milanese al Falquet Planta delfinate. Chi in questo libro appare un poco rammeschinito è Cesare Beccaria, vizioso, dissipato, ipocondriaco, e, anche in sede dottrinaria, fattura in buona parte di Pietro Verri, la cui fama di generoso illuminista potrebbe sembrare offuscata da certi tratti bizzosi e talvolta bassi. Ma bisognerà spiegare che questi uomini sono visti attraverso le giustificate reazioni della giovane Giulia, nella prima parte così tumultuaria della sua esistenza.

Donata Chiomenti Vassalli ha rivissuto la multiforme vita di questa avventurata donna, e l'ha ricostruita compiutamente con una penetrante comprensione dell'anima di lei, in pagine che per la gentilezza del sentimento, la bontà che ne traluce, la delicata modestia nel giudicare, e l'arte dell'armonizzare il tutto in una narrazione attraente, sono una felice contemperanza di intuizioni documentabili col cuore soltanto e di ricerche scrupolose di biblioteca e d'archivio.

Giacché l'autrice, prima di consentire alla sua penna facile e fiorita di scorrere sentimentalmente per intessere la vita del suo personaggio, s'è imposto un serio e grave lavoro di ricerca originale nelle carte private, nei manoscritti, nei libri a stampa, non trascurando, come appare continuamente nel corso del volume, anche le visite ai luoghi, l'investigazione personale, lo studio d'ogni particolare, anche iconografico, utile alla sua storia.

FAUSTO GHISALBERTI.

C. P. BRAND. — *Italy and the English Romantics.* — Cambridge University Press, 1957, pp. XI-285, in-16°.

L'argomento del libro del Brand appare a prima vista anche troppo ovvio e sfruttato. Non v'è chi non sappia che tutti i maggiori rappresentanti del romanticismo inglese sentirono profondamente l'attrazione del « clima meridionale », sì che l'Italia non fu più soltanto una delle tappe d'obbligo del « Grand Tour » di istruzione sul continente europeo, il paese in cui si poteva venire in contatto con il mondo classico attraverso le testimonianze archeologiche; ma divenne parte essenziale di una più vasta esperienza umana e sentimentale, rappresentò un'evasione e una scoperta. Ora il libro del Brand è un felice tentativo di presentare in maniera organica ed ordinata le ragioni di questo nuovo modo di intendere l'Italia; ragioni molteplici e complesse, di carattere estetico e sociale, letterario e politico. Mentre gli studi compiuti finora in argomento riguardavano soltanto aspetti particolari del fenomeno e si limitavano all'esame del gioco specifico di influenze su questo o quell'autore inglese, il Brand affronta la questione nel suo insieme, e tratta invece le singole personalità che sentirono l'influenza della cultura e della vita italiana in funzione essenzialmente esemplificativa. È ben vero che più di un terzo del suo libro è dedicato a « L'interesse per la letteratura italiana e la sua influenza in Inghilterra », e tuttavia la sua opera conserva un carattere generale e informativo, di coordinamento di notizie già note (soprattutto in tale sezione) piuttosto che di ricerca originale. Ciò non significa che il libro sia semplicemente una, sia pur agile e garbata, compilazione: esso contiene diverso materiale nuovo soprattutto ricavato da uno spoglio dei periodici inglesi nella prima metà dell'Ottocento.

Una limitazione al suo argomento il Brand l'ha trovata nella esistenza di un'altra opera veramente notevole che indagava ed esponeva con esemplare compiutezza soprattutto i presupposti estetici su cui si fondò l'« italianismo » inglese come moda letteraria nel periodo romantico; infatti il libro di R. MARSHALL, *Italy in English Literature, 1755-1815* (New York, 1934), acutamente dimostrava

quanta parte del culto romantico per l'Italia fosse dovuta al diffondersi nel gusto della seconda metà del Settecento della coscienza delle due categorie estetiche del « pittoresco » e del « sublime ». Sia il paesaggio che l'arte e la letteratura italiane rispondevano a tali due concetti, quali erano stati divulgati, dopo la meritatamente celebre *Inquiry* del Burke, in tutta una serie di trattati paraestetici inglesi; e a ben vedere proprio da questi due concetti parte il movimento romantico inglese nei suoi due aspetti di reinterpretazione della natura (nei laghisti soprattutto) e di esaltazione dell'individualità umana e della facoltà creativa dell'uomo (da Blake a Byron). L'opera del Marshall doveva pertanto costituire un *terminus a quo* per la ricerca del Brand, che infatti non si propone di indagare le origini della passione per l'Italia, ma piuttosto di esporne il successivo sviluppo rifacendosi ad esse, e di indicarne il declino con l'avvento del Vittorianesimo.

La prima parte dell'opera espone brevemente e gustosamente le impressioni dei viaggiatori romantici inglesi in Italia, non mancando di sottolineare taluni diffusi equivoci e fraintendimenti del carattere e dei sentimenti degli italiani, come nel caso del Coleridge, convinto che i siciliani aspirassero a fare della loro isola un possedimento britannico; e illustra poi l'opera di chiarificazione, sia pur limitata, circa le condizioni del loro paese che gli esuli italiani svolsero in Inghilterra. La vasta sezione relativa all'influenza della letteratura italiana è suddivisa in capitoli dedicati rispettivamente a Dante, ai poemi cavallereschi ed eroicomici, alla lirica, alla novellistica e al teatro. È questa la sezione che si presta ad un maggior numero di osservazioni particolari, e che dimostra la frequente finezza di interpretazione del Brand. Così si può pienamente consentire con lui quando osserva che Dante colpisce dapprima gli inglesi quasi più come patriota che come poeta, e quando nota quanto profonda sia stata l'influenza di Dante sulle teorie estetiche di Shelley (p. 61), e la stretta parentela fra la « donna angelicata » e l'« Intellectual Beauty » shelleyana (anche se poi non si possa consentire nell'affinità che egli scopre fra le belve allegoriche dantesche e i personalissimi simboli dello Shelley dell'aquila e del serpente). Ma a proposito dello Shelley, il Brand avrebbe potuto notare che la sua interpretazione (affatto personale) della poetica dantesca costituisce l'ideale ponte fra l'estetica preromantica (più ancora che quella romantica) e quella preraffaellita. Alla fine del Settecento Dante si trovava costantemente associato a Michelangelo come esponente del sublime inteso in senso di esaltazione dell'individualismo creativo; è appunto Shelley che dissocia le figure dei due grandi italiani, sottolineando di Dante non il vigore espressivo e gli accenti polemici (come aveva fatto il Byron), ma piuttosto la delicatezza, il simbolismo, l'evanescenza di talune immagini. Ciò appare chiaro proprio da un passo di una lettera di Shelley che il Brand cita: « [Michelangelo] è stato chiamato il Dante

della pittura; ma se in lui troviamo alcuni dei contorni marcati e grossolani che sono usati nei passi più spiacevoli dell'*Inferno*, dove troveremo Francesca, o lo Spirito che avanza sul mare nella navicella... o Matelda che coglie fiori, o tutta la squisita tenerezza, sensibilità, bellezza ideale, nelle quali Dante ha superato tutti i poeti ad eccezione di Shakespeare? ». Si prepara la via all'esaltazione del Dante della *Vita Nuova* e del *Canzoniere*, che sarà l'ispirazione principale dei preraffaelliti. Ed è curioso che il Brand non dedichi a questi ultimi una qualche pagina, almeno alla fine del libro, ove accenna al mutamento di gusto alla metà dell'Ottocento e al declino dell'influenza italiana.

Nell'eccellente capitolo sull'apprezzamento inglese dei poemi eroicomici italiani riceve spicco la strana miopìa critica che faceva porre il Casti sullo stesso piano dell'Ariosto, e viene messo opportunamente in luce quello che fu il più rilevante risultato di tale influenza: l'acquisizione alla poesia inglese della forma metrica dell'ottava rima, nella quale il Byron compose le sue opere migliori. Giustamente il Brand tiene separato il Tasso dagli altri autori di poemi in ottave: è ben vero che il trasferirsi delle preferenze dei letterati inglesi dall'Ariosto al Tasso segnò il passaggio del romanticismo al vittorianesimo — per loro l'Ariosto rappresentava il trionfo dell'individualismo amorale, il Tasso quello del moralismo sentimentale. L'omissione che si può lamentare in questo capitolo è quella della teoria del Fielding sul poema eroicomico (contenuta nella prefazione al suo *Joseph Andrews*), sicuro preludio settecentesco al gusto romantico per i poemi di tal genere.

È pur vero, come il Bard lascia intendere, che la lirica italiana, salvo gli omaggi di rigore alla grandezza del Petrarca, rimase in massima parte ignorata dai romantici inglesi; un poeta come Leopardi deve attendere il Gladstone per essere scoperto. Di ancor maggiore interesse è l'influenza, che egli fa rilevare, della poesia arcadica sei-settecentesca italiana sul Wordsworth. Nel campo della novellistica gli inglesi si affezionarono in modo particolare alla Quarta Giornata del Decamerone, alle novelle cioè di tono più patetico; significativo sintomo di come l'imborghesimento letterario dell'epoca vittoriana prendesse le mosse dalla prosa prima di raggiungere la poesia: fosse in effetti un progressivo tendere della poesia a divenire prosaica. Più superficiali sono le osservazioni del Brand per quel che riguarda l'influenza del teatro e della filosofia italiana: nell'un caso si è lasciato un poco ingannare dalle affermazioni di Byron sulla sua fedeltà alla « scuola dell'Alfieri » (i limiti assai modesti dell'influenza dell'Alfieri sul Byron furono invece a suo tempo indicati in un ottimo saggio di Aurelio Zanco); nell'altro ha dovuto giovarsi di studi già esistenti per indicare quanto il Coleridge debba al pensiero del Bruno e del Vico, senza tener conto dell'esemplare libro di Elio Chinol su *Il pensiero di Coleridge* (Venezia, 1953).

La sezione del volume dedicata alle arti è forse un poco trascurata: l'influenza del Canova sull'arte (e non sull'arte soltanto) inglese è appena accennata, e l'autore non sembra rendersi conto delle differenze fra Nicolas e Gaspar Poussin — l'indice infatti elenca solo il primo, mentre nel testo e nelle citazioni si fa riferimento soprattutto alle pitture di Gaspar. Così il neoclassicismo figurativo di uno Stothard, di un Flaxman, di un Gibson, il manierismo di un Blake o di un Wainewright (quest'ultimo non è neppur nominato) meritavano ben altra indagine. Ma va detto che questa parte del libro vuole avere solo un carattere indicativo: il titolo stesso scelto dal Brand sottolinea come i suoi interessi siano essenzialmente letterari, ed è chiara la sua intenzione di non sconfinare nel campo proprio allo storico dell'arte. Più viva risulta l'ultima sezione, sulla interpretazione romantica della storia italiana del passato e contemporanea. Interpretazione romantica nel senso convenzionale della parola, ossia romanzata. Il Roscoe — ben lontano dal rigore teoretico del Gibbon — compose le sue monumentali opere biografiche su Lorenzo de Medici e Leone X con lo spirito di un entusiasta ammiratore dell'umanesimo piuttosto che con quello di uno storico; ed è indicativo che George Perceval, cui si deve la più particolareggiata storia d'Italia pubblicata in quegli anni in Inghilterra (*History of Italy*, 1825), scrivesse esattamente nella stessa vena e con le stesse immagini che qualche anno prima aveva usato il Byron nel *Childe Harold* e nei suoi drammi storici: « Ma le sue prigioni e i suoi palazzi [di Venezia] erano contigui, e se è vero che ella sorse dal mare come una creazione fatata, la bacchetta magica era mossa da un destino maligno oltre che benevolo ». In fondo (e forse per questo il Brand lo cita) il passo non è che una parafrasi della prima strofe del IV canto del *Childe Harold*.

Tracciato così un quadro generale di quel che l'Italia rappresentò agli occhi dei romantici inglesi, il Brand conclude osservando come durante il regno della Regina Vittoria la predilezione degli inglesi per l'Italia vada perdendo il suo carattere entusiastico: se Elizabeth Barrett, ancor legata al sentimento romantico, si interessò anche alle vicende politiche del paese, per suo marito, il Browning, l'Italia fu soltanto, egoisticamente, un buon rifugio che gli permetteva di lavorare in pace. Ma già per un amico del Byron come Samuel Rogers il nostro paese era stato soprattutto un curioso museo, e per lui come per molti altri una delle attrazioni era rappresentata dall'esotico sfarzo del cerimoniale cattolico, osservato con un senso di affascinata ripugnanza. La descrizione della cerimonia della vestizione di una monaca a Napoli, nel poema *Italy* del Rogers, è fra i documenti più significativi di un atteggiamento che si andrà accentuando nella seconda parte del secolo; ad esso il Brand dedica alcune penetranti pagine nel capitolo sulla « Questione cattolica », osservando come lo spettacolo di malgoverno negli Stati Pontifici, l'intolleranza

del clero nei confronti dei protestanti residenti a Roma, le forme superstiziose che il culto assumeva nelle campagne, danneggiassero gravemente lo stesso movimento di rinascita cattolica iniziato nel 1830 in Inghilterra. Per conoscere i sentimenti dell'inglese colto al riguardo basterebbe rivolgersi al poemetto *Amours de Voyage* e all'epistolario (pubblicato solo qualche mese fa) di Arthur Hugh Clough, che fu testimone dell'assedio di Roma del 1849 (e non venne in Italia nel 1843 come inesplicabilmente scrive il Brand). Il Clough mostrava chiaramente le sue simpatie per la repubblica romana e prendeva posizione nei confronti del cattolicesimo: ma il suo atteggiamento non era più quello partecipe dei romantici, ma semplicemente quello dell'osservatore obbiettivo anche se profondamente interessato.

Il libro del Brand, dunque, riesce con discrezione e in una forma eminentemente leggibile ad esporre una materia vasta e complessa, ed è corredato da interessanti appendici bibliografiche sulle opere italiane o relative all'Italia pubblicate in Inghilterra durante la prima metà del secolo scorso, oltre che da una accurata bibliografia essenziale sull'argomento trattato. E, merito ancor maggiore, suggerisce, pur senza pretendere di teorizzare, quale sia stata la ragione essenziale della « passione italiana » dei romantici. Uno Shelley, un Byron, un Keats videro nell'Italia e nella sua cultura la compiuta espressione estetica di quelle forme di individualismo che essi andavano perseguendo. Quando la reazione vittoriana portò gli spiriti degli inglesi verso un sempre più accentuato conformismo morale e sociale, l'Italia perdette per loro il suo fascino.

GIORGIO MELCHIORI.

LUIGI RUSSO. — *Carducci senza retorica*. — Bari, Laterza, 1957, in-8°, pp. 414.

Che l'ampio libro che Luigi Russo ha dedicato al Carducci nasca prima che da una rigorosa esigenza critica da un moto di affetto, da un convinto e sincero entusiasmo, da una fedeltà di consuetudini morali e sentimentali, appare chiaro se si osserva il tono abbandonato e disteso che ne caratterizza le pagine, costituendole in continua apologia del poeta e della sua opera, svolta ora come proclamazione di esemplarità per i valori raggiunti di poesia, ora come difesa di affermazioni e di posizioni etiche, politiche, di poetica, in un'aspra polemica il cui ambito trascende spesso l'occasione critica per trasformarsi in spunto per una battaglia politica e ideologica contemporanea. Anche in quest'opera, quindi, fortissima appare la presenza autobiografica del Russo nell'atto stesso dell'esegesi, secondo un'interiore tensione, che gli è caratteristica, e lo porta a investirsi, con appas-

sionata convinzione, delle posizioni, dei gusti, delle polemiche degli autori e dei tempi che egli si trova a indagare, sostenendone intenzioni e impegni con un calore e con un vigore che costituiscono l'indubbia forza del suo discorso, anche quando le sue impostazioni interamente non possono essere condivise: tanto più l'entusiasmo appare rovente, violento, in questo libro carducciano, per la particolare partecipazione e simpatia di poetica e di umanità che legano il Russo, per educazione, per gusto, per amorosa consuetudine, all'esperienza carducciana.

Opportunamente il Russo ha ristampato, come primo capitolo del suo libro carducciano, quelle pagine dedicate al Carducci critico che risalgono al 1935 e che qui appaiono particolarmente significative ed efficaci, perché, pur limitate a un solo aspetto dell'opera carducciana, già contengono *in nuce* i temi fondamentali della posizione critica del Russo. Nella prospettiva storica in cui oggi esse possono essere lette si illumina pienamente il valore esegetico dell'impostazione su cui si reggono: di rivalutazione della posizione carducciana di « critico-tecnico » della poesia in rapporto con quella desanctisiana di « storico-filosofo », ma anche in rapporto col giudizio negativo del Croce intorno alla critica del Carducci e con la generale atmosfera di osservanza crociana del tempo in cui le pagine del Russo furono scritte, indifferente e anche ostile alla minuta ricerca tecnica e stilistica del Carducci (che oggi, invece, in una situazione storica alquanto mutata, meglio può essere valutata: ma è pur da ricordare che già prima del Russo il Petrini aveva riconosciuto nell'interesse per la tecnica, per la tradizione artistica il valore positivo della critica carducciana). Nelle sue pagine il Russo definisce la critica tecnico-stilistica del Carducci come « retaggio tradizionale dei vecchi grammatici e insieme spontanea e prorompente affezione e ricchezza della sua immediata esperienza di letterato e di artista », in un rapporto di parallelismo, non di opposizione, col De Sanctis, nel senso che mentre questi non rifiuta la minuta notazione stilistica, così neppure il Carducci manca di una « salda dottrina estetica » e di « una coerente filosofia dell'arte », indicate « in quella esperienza viva, sciolta, irregolare, asistematica che egli ebbe del lavoro letterario in concreto; ... nel suo riconosciuto buon gusto, il quale fu conquista di un assiduo tirocinio umanistico, sintesi di particolari e diverse esperienze letterarie ». La critica del Carducci nasce quindi, per il Russo, come « rifrazione degli interessi, degli ideali del poeta », incentrata nella sua stessa poetica; e particolarmente felice riesce la sistemazione storica della posizione carducciana come riscatto delle forme sensibili dell'arte, della parola, dalle aride analisi dei grammatici e dei retori « alla comunione sana e feconda della vita e della storia »: arricchimento della critica romantica, attenta solo alla rappresentazione drammatica dei sentimenti e dei concetti. Da questo chiarimento della posizione teorica e storica del Carducci critico

nascono le osservazioni intorno ai singoli atteggiamenti da lui assunti, dalla polemica contro il romanzo come genere aberrante da quella dignità delle lettere che costituisce uno dei punti fermi della poetica carducciana, alla lotta aspra contro le forme letterarie del decadentismo, alla rivendicazione della tradizione italiana non senza lo spunto di un nazionalismo esclusivo. Motivo, questo, che nasceva proprio dall'esperienza poetica personale del Carducci, in quanto dominata dal problema dell'inserimento nella tradizione storica, dell'innovazione come continuazione e regolare svolgimento della tradizione e non rottura, assurda per lo storicismo del Carducci, tanto più se operata attraverso la derivazione di poetiche e motivi da letterature straniere.

Dato il frequente ritornare del Russo sui suoi motivi esegetici negli altri saggi di cui si compone il libro, ci pare opportuno seguirne i temi fondamentali, che sempre si ripropongono nelle analisi delle fasi dell'opera e del pensiero carducciani. Emblematicamente suggestivo, a questo proposito, riesce il titolo, allusivo, nella sua efficace compendiosità, dell'impostazione generale che il Russo ha voluto dare al suo lavoro, di rivendicazione dell'opera carducciana da tutto il peso di retorica accumulatosi attraverso gli anni, fra esaltazioni e polemiche. Una parte notevole delle ricerche del Russo è legata a questioni di carattere biografico e alla conseguente definizione delle vicende delle posizioni politiche, religiose, letterarie, del Carducci, e delle sue polemiche: anzi l'interesse maggiore del Russo si esercita proprio su questo aspetto del Carducci, guidato non solo da un'appassionata volontà di chiarimento e di difesa delle affermazioni del poeta, quanto anche dai propri personali interessi di polemista. È il caso, ad esempio, delle pagine dedicate alla posizione del Carducci nei riguardi della religione, definita nei termini rigorosamente storici di un deismo che affonda le sue radici nella cultura giacobina del Carducci, sullo sfondo dell'appassionata polemica risorgimentale contro la chiesa cattolica; o di quelle rivolte a illuminare la posizione politica del poeta, indicata nell'ambito di un atteggiamento democratico radicale, saldamente legato, entro lo spirito risorgimen- tale, all'ideale monarchico, e intriso di un sincero e violento patriottismo, che lo conduce all'aspra polemica contro un'immagine umile e meschina dell'Italia unita, quale gli appariva in confronto con le attese del periodo risorgimentale, e alla conseguente partecipazione convinta e fedele all'azione politica del Crispi, giudicato unico sostenitore di quella vagheggiata dignità italiana.

Lo storicismo, a cui il Russo si richiama nella sua indagine carducciana, finisce a tratti per accentuare eccessivamente il distacco dell'opera carducciana dalla successiva vicenda della nostra letteratura in direzione decadente, secondo un'immagine del Carducci quale ultimo depositario, nelle nostre lettere, di sanità morale e civile, che risale al Croce e che sostanzialmente il Russo accetta e anzi

ribadisce. Vogliamo dire che la posizione che il Russo attribuisce al Carducci nella storia letteraria italiana nasce più da un'opposizione a priori di situazioni letterarie e morali che non dalla concreta realtà dell'opera carducciana: vi agisce quel mito del Carducci antidecadente ed eroico che a noi pare solo parzialmente adeguato ai caratteri del discorso poetico carducciano, e in ogni caso legato più al versante negativo che a quello positivo di esso. Se numerosi sono i testi della polemica carducciana contro le letterature straniere a favore della tradizione nazionale, tuttavia è pur possibile rintracciare nell'opera poetica del Carducci la presenza reale della cultura europea contemporanea, testimoniata non solo dal quaderno abbastanza esiguo delle traduzioni, quanto piuttosto da certi approfondimenti di gusto, da certe variazioni significative di linguaggio e di tecnica, fra *La sacra di Enrico V* e l'esperienza, a questo proposito decisiva, delle *Odi barbare*. E a questo proposito bisognerà forse insistere sui rapporti fra il Carducci e il Nencioni (ma tutto il problema della posizione del Nencioni come mediatore di esperienze culturali straniere nella letteratura dell'ultimo ottocento sarebbe da rivedere ed esaminare), di cui il Russo delinea un gustoso ritratto, ma forse senza valutare appieno la possibilità che il Carducci non sia rimasto estraneo all'opera di ampliamento culturale compiuto dal Nencioni, pur essendo a essa teoricamente avverso.

Allo stesso modo i rapporti dell'opera carducciana col gusto elaborato dal decadentismo ci pare debbano essere indagati non solo nella prospettiva delle dichiarazioni violente e nettissime di rifiuto morale e letterario quali il Carducci andò ripetendo come critico e polemista, ma anche puntualizzando il problema sui testi poetici, e allora la partecipazione del Carducci alla situazione europea del gusto e del linguaggio poetico quale si viene svolgendo nelle prime sperimentazioni decadenti apparirà in testi significativi come *Pe 'l Chiarone da Civitavecchia* o come *Alla stazione in una mattina d'autunno*. E bisognerà tener conto ancora della posizione linguistica carducciana, che non rientra interamente nelle linee della tradizione, ma avverte i primi segni di una trasformazione, nella direzione di una rottura, sia pure appena iniziata, degli schemi logico-narrativi a favore di più sottili rapporti analogici, di una sintassi resa essenziale per l'uso di formule allusive, di un gusto dell'immagine come simbolo inquietante o presagio di conoscenza (si pensi alle due prime strofe di *Miramar*, a *Nella piazza di San Petronio* per la struttura evocativo-descrittiva, a *Pe 'l Chiarone da Civitavecchia*, a *Alla stazione in una mattina d'autunno*, a certi brevi componimenti fra stupita memoria e descrizione originalmente atteggiata, come *San Martino*, *Visione*, *Mezzogiorno alpino*, *Elegia del monte Spluga*).

GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI.

ANNUNZI

Una collana di testi di varia letteratura, *Voci dei tempi*, a cura di C. Guerrieri Crocetti, è iniziata dalla VEG di Genova. Il primo volume, di Luciana Cocito, è dedicato alla *Lirica trobadorica*. Contiene, commentate, una trentina di poesie (e le *vidas* dei principali trovatori). Alla consueta traduzione letteraria la Cocito sostituisce una sua versione poetica, spesso felice. (C. S.).

Studi danteschi, XXXIV, 1957, pp. 280. — È il primo volume di una nuova serie diretta da G. Contini, Presidente della Società dantesca; un'Avvertenza editoriale dà notizia che degli *Studi* uscirà in avvenire un volume all'anno.

G. Petrocchi, *L'antica tradizione manoscritta della « Commedia »*. — In servizio dell'edizione critica della *Commedia* della quale è stato ufficialmente incaricato, il Petrocchi elenca i manoscritti sui quali condurrà il suo lavoro: i 25 più antichi, più otto tardi prescelti come base di confronto della tradizione. Il Petrocchi nota che « non esistono lezioni indifferenti criticamente ammissibili e accettabili che ci vengano offerte in esclusiva dai codici tardi, e che quindi i nostri codici antichi non registrino; e per converso, in sede di lezioni erronee (...), il minor grado di permeabilità all'errore dei nostri codici rispetto ai seriori ». Elenca i principali errori e le principali lezioni equipollenti attestati nei manoscritti, dimostrando che nessuna delle lezioni probabilmente corrette manca di attestazione nel suo cànone. Il Petrocchi non si sofferma, per ora, nella discussione su singole lezioni, eccezione fatta per *Purg.* XXX, 15, dove sostiene la lezione più diffusa nei manoscritti, contro quella degli studiosi moderni. Infine il Petrocchi dimostra l'inconsistenza del raggruppamento sinora ammesso in due famiglie α e β.

P. G. Ricci, *L'archetipo della « Monarchia »*. — Classificando i testi della *Monarchia* in due famiglie: α, composta dai codici ambrosiano e trivulziano e dall'*editio princeps* di Basilea; β, comprendente tutti gli altri manoscritti, il Ricci dimostra che, se anche tutti i codici sono inquinati di numerosi errori, l'archetipo doveva invece essere molto più corretto di quanto non credesse il Rostagno, la cui opinione convalidò il Barbi nell'Introduzione delle *Opere*, del '21. Gli errori che resistono alla disamina del Ricci sono infatti soltanto sei.

F. Mazzoni, *La « Questio de aqua et terra »*. — Dopo una storia della polemica sull'autenticità del trattato, il Mazzoni indica nella terza redazione, inedita, del *Comentarium* di Pietro Alighieri un brano, relativo al XXXIV dell'*Inferno*, nel quale sono svolti gli stessi argomenti della *Questio*; è chiaramente affermato che essi furono enunciati da Dante « disputando semel scilicet an terra esset

alcior aqua vel e contra »; ed infine sono riportati quasi letteralmente alcuni periodi dell'operetta. La disputa è dunque brillantemente e definitivamente chiusa.

F. Ageno, *Per l'interpretazione di quattro passi danteschi.* — A *Inf.*, XXVI, 91, la Ageno propone, con numerosi raffronti, di interpretare *sottrasse* « allettò, lusingò »; a *Inf.*, XXVI, 124-6, precisa le indicazioni geografiche di Dante; a *Purg.*, XII, 128, indica nuovi documenti, e interpreta meglio quelli noti su Pietro pettinaio; a *Par.*, XVII, 66 conferma l'interpretazione del Del Lungo « subirà una sconfitta che non sarà senza sangue ».

G. R. Sarolli, *Noterella biblica sui sette P.* — In *Purg.*, IX, 112-4 era stata indicata una delle più notevoli coincidenze tra la *Commedia* e il *Libro della scala.* Il Sarolli segnala invece nella Bibbia (*Ezech.* IX, 2-6; e commento di S. Gerolamo) un brano che può benissimo aver suggerito a Dante sia gli elementi che l'allegoria del passo in questione.

M. Messina, *Due sonetti isolati.* — Il son. *Molti volendo dir che fussi amore* si trova nel ms. H.X. 38 della Comunale di Siena, attribuito a Dante; buona conferma a quanto sostenuto recentemente dal Contini. Il son. *Ne gli occhi porta la mia donna amore* si trova nel ms. Ital. IX. 204 della Marciana.

Seguono alcune recensioni, tra le quali una amplissima e molto importante di D. De Robertis all'edizione Barbi-Maggini delle *Rime.* Infine la bibliografia dantesca del periodo 1952-54, a cura di P. G. Ricci. (C. S.).

Wallace K. Ferguson, *The interpretation of Italian humanism: the contribution of Hans Baron.* — Hans Baron, *Moot problems of Renaissance interpretation: an answer to Wallace K. Ferguson.* Estr. da *Journal of the History of Ideas*, vol. XIX, n. 1, genn. 1958, pp.24. — Il Ferguson, pur riconoscendo l'importanza e la novità dei contributi del Baron per la storia dell'umanesimo italiano, manifesta in conclusione del saggio dei dubbi circa la validità di alcune sue tesi per una valutazione complessiva del periodo.

Nella risposta il Baron ribadisce il suo pensiero, che assegna importanza decisiva all'umanesimo civile fiorentino per gli sviluppi del pensiero e della civiltà rinascimentale, e pone quindi in guardia contro l'idea di un lavoro di sintesi quale giustapposizione di differenti mentalità ed orientamenti di studio.

L'interessante discussione fra i due noti studiosi testimonia quanto vivi siano attualmente negli S. U. gli interessi per il Rinascimento italiano. (R. F.).

Tra gli ultimi volumi della « Biblioteca carducciana » pubblicata da Sansoni ci sembrano particolarmente interessanti, per le presentazioni di G. Nencioni e di F. Mazzoni, il *Furioso* di P. Papini e la *Commedia* di T. Casini. Il Nencioni tende a limitare il giudizio piuttosto favorevole che si suol dare del commento papiniano, dimostrando inattuato il programma altrove esposto dal Papini, di una critica che « muovendo dai fatti ricostruisca l'opera geniale dello scrittore », e miri a « mettere in rapporto l'opera d'arte non solo

col passato e con l'ambiente, ma anche con l'anima e col temperamento dello scrittore ». Il N. dimostra che il Papini rimane nei limiti di una semplice illustrazione grammaticale. E non per incapacità, come mostrano alcune note esteticamente più risentite, bensì per una forma di impotenza alla critica dovuta in gran parte all'aver aderito alla « nuova filologia scientificamente fondata » senza conservare, della precedente cultura puristica, « il vivo senso strutturale e il gusto esercitato », e senza avere la sensibilità di un Carducci, o anche solo d'un Fornaciari. È il predominio della grammatica intesa esclusivamente come osservazione e dichiarazione puntuale di parole e forme, senza alcun presentimento di storia linguistica o di stilistica. Sicché, privo di mezzi per un riferimento non esteriore alla società in cui visse l'Ariosto e alla cultura e alla personalità del poeta, il Papini finisce di operare col suo commento la « riduzione all'assurdo di un metodo che si disse storico ».

Il commento del Papini delude dunque proprio perché non percorre tutta la strada aperta dai maestri che il N., come già altri presentatori di questa collezione ma con tono più deciso, celebra come « i portatori della metodologia scientifica europea nella provincia oratoria della nostra università », notando che « la filologia e la linguistica italiane di oggi procedono, nonostante il perdurare di etichette e pronunciamenti antipositivistici, con metodo sostanzialmente positivistico, quel metodo che nei migliori campioni italiani si mostrò ben dotato di senso storico ed aperto a tutti gli aspetti, individuali e sociali, dell'esperienza ».

Rivalutazione della scuola storica e ridimensionamento dei meriti del Papini sono mediati, in queste pagine del N., dalla ricostruzione dei rapporti tra i principali rappresentanti del metodo e dalla rievocazione della loro personalità critica.

La storia della critica dantesca dal Foscolo al De Sanctis porge a F. Mazzoni gli elementi per la definizione e la valutazione del commento di T. Casini. Il M. mette bene in rilievo lo iato tra le intuizioni del Foscolo, raccolte da G. Mazzini (aspirazione a una « lettura rivelante, scopertamente definitoria e interpretativa »; « ricerca di una definizione storica dell'anima di Dante »; « coscienza filologica di una tradizione testuale, nata dalla vincolante esperienza sui greci e sui latini ») e la collaborazione, maturata dopo il 1865, della nuova filologia, D'Ancona, Del Lungo, Mussafia (preceduta dai notevoli tentativi storiografici del Carducci e del Giuliani) con l'estetica desanctisiana: alla quale collaborazione si deve se « alla riconquistata penetrazione nel clima estetico e psicologico dell'opera d'arte, si veniva ad affiancare una rinnovata sensibilità storica, avvalorata e nutrita sia dalle ricerche più rudemente cronachistiche (...) sia più propriamente storiche, vòlte cioè a un disegno più spaziato e colorito in cui la personalità del Poeta e la fisionomia del Poema trovassero una valutazione più precisa ». In questo iato, di fronte alle indagini feconde del Witte e dell'Ozanam, l'Italia presenta solo la serie scialba dei commenti del Costa, del Fraticelli, di Brunone Bianchi (sopra ai quali si solleva alquanto, per senso storico e gusto, quello del Tommaseo) « in cui predomina un rimasticamento parafrastico, espositivo, della lettera »: risultato di una sostanziale « sfi-

ducia interpretativa ». Il commento del Casini è il primo a risentire del rinnovato clima culturale, sia per « la conoscenza della lingua dei primi secoli, la ricostruzione attenta del mondo morale di Dante e della sua cultura », sia per l'accoglimento della lezione del De Sanctis, spesso citato testualmente. (C. S.).

Giuseppe Fatini, *Bibliografia della critica ariostea (1510-1958)*; Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento; Firenze, Le Monnier, 1958, in-8°, pp. 728. — Giuseppe Fatini non abbandona i suoi autori prediletti; li ama, li studia, li approfondisce con ammirevole ed imitabile costanza. È il caso del Firenzuola, del quale si parla in altra parte di questo stesso fascicolo; a lui il Fatini dedicò un suo primo saggio nel 1907, ed ora ce ne ha preparata ed illustrata la *summa* delle opere. Ed è il caso dell'Ariosto, al quale tutti conoscono le lunghe ed amorevoli cure che egli ha rivolto, in decenni di efficace lavoro. All'Ariosto ancora una volta il Fatini ritorna con questa *Bibliografia* pubblicata dal Le Monnier di Firenze per l'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento e che non esiteremmo a definire con i più ambiti qualificativi. Sono raccolte in questo volume complessivamente più di 3260 voci bibliografiche, di ciascuna delle quali si dà notizia adeguata all'importanza dell'opera; e le voci sono, alla lor volta, distribuite anno per anno in una parabola che supera sensibilmente i quattro secoli. Un materiale immenso, che era stato già in buona parte ordinato con scopi e criteri vari in lavori precedenti (ricordiamo la recente bibliografia del Ramat in appendice alla sua *Storia della critica ariostesca*), ma che qui per la prima volta viene ordinato cronologicamente, integrato sistematicamente e tutto illustrato (a prescindere dagli insostituibili e qui non inseriti *Annali* di Agnelli e Ravegnani). « Tutti gli studi elencati sono stati da me letti, scrive il Fatini nell'introduzione chiarificatrice del metodo e dei criteri bibliografici; dei pochi che non mi è stato possibile trovare in alcuna delle biblioteche da me o per me esplorate, riferisco il solo titolo o il titolo con un breve cenno del contenuto, additando fra parentesi la fonte da cui ho ricavato la citazione bibliografica e l'eventuale cenno » (p. IX). Sono effettivamente ben poche queste voci; e l'avvertenza è segno della serietà e dell'onestà dello studioso. La semplicità dell'ordinamento cronologico facilita la consultazione per autore mediante un finale indice dei nomi; ed altri indici guidano alle varie materie, bibliografia, studi di carattere generale, biografia, opere singole ecc.

Non sarebbe difficile in un'opera di mole così grande, la quale richiede un'attenzione ed una precisione costanti e quasi impossibili, trovare pecche e mende ed errori. Il Fatini stesso sinceramente se ne rende conto, quando scrive (p. X) confessando di affidarsi all'indulgenza degli studiosi « per le non poche deficienze e le inevitabili omissioni che il lavoro, nonostante tutta la buona volontà con la quale *si è* impegnato a compierlo, non risparmiando né tempo né fatica di ogni genere, certamente presenterà ». Non sarebbe difficile; ma sarebbe certamente ingeneroso, considerando l'utilità generale di un simile volume ed i meriti acquisiti dall'autore in una fatica

certo plurilustre, per onorare un impegno accettato con consapevole responsabilità e insomma con grande esitazione (p. x). E perciò noi volentieri ci asteniamo, questa volta, dal farlo. (M. M.).

Agnolo Firenzuola, *Prose scelte* a cura di Severino Ferrari, nuova presentazione di Adriano Seroni (Biblioteca Carducciana VIII), Firenze, Sansoni, 1957, pp. xiii + xiii + 327. — Giambattista Gelli, *La Circe e I capricci del bottaio* a cura di Severino Ferrari, nuova presentazione di Giuseppe Guido Ferrero (Biblioteca Carducciana X), Firenze, Sansoni, 1957, pp. xiii + xxi + 287. — Queste due ristampe della « Biblioteca Carducciana » meritano d'essere annunciate insieme, non solo perché gli autori sono due cinquecentisti minori, fiorentini per di più e convinti assertori d'una fiorentinità tra letteraria e popolare, ma anche perché, attraverso i due commenti e le due prefazioni, si può constatare quali progressi seppe fare in un tempo assai breve il commentatore, Severino Ferrari. Il primo commento, del 1895, è senza dubbio un importante contributo allo studio del Firenzuola, non solo per la precisione priva di pedanteria delle note, ma — come osserva il presentatore, Adriano Seroni — per il modo nel quale, movendo dall'esame dello stile del Firenzuola, il Ferrari arrivava a cogliere i limiti della personalità d'un così elegante scrittore. Tuttavia nella Prefazione del Ferrari non tutto è convincente: non la descrizione dei vezzi del Firenzuola, non il confronto col Cellini, né, tanto meno, un'affermazione come questa: che il Cellini scrivendo un'autobiografia componesse « un'opera di cui antecedenti veri e propri nel volgare non si ritrovavano ». Ma anche nelle note, mentre riconosciamo la buona preparazione linguistica del Ferrari, avvertiamo tuttavia che non di rado manca qualche cosa alla perfetta « funzionalità » del commento. Non così per il volume del Gelli, di due anni appena posteriore: la Prefazione costituisce un saggio veramente notevole, al quale si può aggiungere dell'altro (e non poco è stato aggiunto in sessant'anni, e anche a queste aggiunte accenna brevemente Giuseppe Guido Ferrero nella sua bella Presentazione), ma al quale sarebbe difficile contraddire persino nei particolari; coerente poi alla Prefazione e alle idee che il Ferrari vi esponeva sulla lingua del Gelli e la sua arte di traduttore è tutto il commento, che, attento ad ogni fatto linguistico interessante, ha sopra tutto il pregio di sottoporre al lettore le fonti e i modelli del cinquecentista, e di dare notizia degli altri scritti gelliani con una grande abbondanza di riscontri. (E. Bn.).

La Gerusalemme Liberata, in venti disegni di Domenico Mona, con gli argomenti di Orazio Ariosto, Ferrara, Banca Nazionale del Lavoro, 1958. — Alcuni anni or sono la Biblioteca Ariostea di Ferrara provvide all'acquisto di un manoscritto, fino ad oggi sconosciuto, della *Gerusalemme Liberata*. Il manoscritto, che è di pugno d'Orazio Ariosto, pronipote di Ludovico, ammiratore e imitatore del Tasso, appartenne a Ottavio Ariosto, un nipote di Orazio vissuto dopo il 1590, e contiene gli argomenti dei venti canti del poema scritti dallo stesso Orazio Ariosto, oltre a venti illustrazioni, del tutto ine-

dite sinora, di Domenico Mona. In attesa che questo nuovo codice venga attentamente preso in esame ai fini della costituzione del testo critico della *Liberata*, ha proceduto con encomiabile spirito di iniziativa la Banca Nazionale del Lavoro di Ferrara che ha pubblicato i venti disegni del Mona con gli argomenti di Orazio Ariosto. Si tratta di una preziosa edizione fuori commercio di cinquecento esemplari numerati. L'ha curata con perizia Luciano Capra, direttore della Biblioteca Ariostea, il quale ha scritto per l'occasione una presentazione essenziale dove sono esposti i dati più interessanti relativi al manoscritto, al suo estensore e al suo illustratore. Il Capra ha fatto giustamente notare che uno dei disegni del Mona si riferisce a un episodio non conservato nella redazione matura del poema e che il primo di questi disegni reca la data « 11 giugno 1580 ». Viene così confermata, anche per via esterna, la priorità del codice rispetto alle stampe di Febo Bonnà, come a me risultò già abbastanza evidente sulla scorta di alcuni episodici assaggi interni. Il Capra inoltre si intrattiene sulla figura di Orazio Ariosto e prevede che lo studio di questo manoscritto arricchirà la nostra conoscenza del pronipote di Ludovico Ariosto e permetterà di precisare la natura dei suoi rapporti col Tasso e anche i veri sentimenti del poeta verso il giovane amico. Non sappiamo, infatti, se Torquato gradì gli argomenti che Orazio Ariosto premise, nel suo codice, ad ogni canto della *Liberata*. Una lettera tassiana in proposito, scritta appunto nel 1580 a Guido Coccapani, contiene espressioni, nei riguardi di Orazio, che sono parse un po' ambigue e sono state perciò diversamente interpretate. Si potrà aggiungere che il giovane Ariosto meriterebbe di essere studiato per se stesso, come letterato e poeta, e non soltanto, come si è fatto sinora, in funzione del celebre Ludovico oppure del non meno celebre Torquato. In quanto al Mona, di cui ora è finalmente consentito ammirare le originali illustrazioni del poema, basterà ricordare che fu pittore molto attivo a Ferrara nell'ultimo quarto del secolo XVI e che nelle chiese maggiori della città ancora si conservano numerosi suoi quadri. Discepolo del Bastarolo, studioso del Tintoretto, fu certamente devoto del Tasso. Il codice, di cui parliamo, è nato perciò dalla collaborazione dell'Ariosto e del Mona uniti dal loro comune affetto per l'autore della *Liberata*. Per quanto riguarda le venti illustrazioni che oggi vedono per la prima volta la luce, spetta ai critici d'arte stabilire quale posto esse occupino tra le altre opere del Mona e dei suoi maestri, e anche tra le altre illustrazioni che, a partire dal 1590, ornarono le edizioni del poema. (L. C.).

Giambattista Basile, *Il Pentamerone ossia Fiaba delle Fiabe* tradotta dall'antico dialetto napoletano e corredata di note storiche da Benedetto Croce, Editori Laterza. Bari, s. a., ma 1957, in-8° grande, pp. xxxvi-620, con 27 illustrazioni fuori testo.

Questa nuova edizione della versione crociana del *Pentamerone*, apparsa nel 1925, si raccomanda oltreché per la bellezza tipografica e le illustrazioni, per il corredo delle note, per le quali i curatori si son valsi dell'opuscolo del Croce pubblicato nel 1939 *Appendice all'edizione italiana del « Cunto de li cunti »* e di alcune schedule rimaste

manoscritte, opportunamente distinte in note a pié di pagina necessarie alla comprensione del testo e in quelle raccolte nell'appendice di note e illustrazioni, che compie il lavoro artistico e insieme erudito di Benedetto Croce: delle une e delle altre è offerto un indice analitico. All'opera ha premesso una prefazione Gino Doria, che con Alda Croce ha curato questa edizione: un vero saggio direi sul Croce e il Basile, storia degli studi del Croce intorno al favolista napoletano del Seicento, interessante per il Basile ed ancor più per il Croce, per i suoi gusti e il suo metodo di lavoro. « Non era soltanto, scrive il Doria, in Croce, il critico che trova un eccellente soggetto di studio, né soltanto l'uomo di gusto affascinato da un'opera d'arte; ma anche il buon napoletano, e schiettissimo, che trova in Basile un altro napoletano, ricco di bonaria arguzia e di esperienza umana, e nell'opera di lui un tesoro inesauribile, un'antologia di usi, costumanze, ricordi storici, ne *Le muse napolitane*; una fantasia accesissima, coloritissima, superante i temi tradizionali, nel *Pentamerone* ». Le illustrazioni non vogliono essere « un commento documentato della vita napoletana del Seicento » bensì, « come più festoso e più intonato allo spirito delle fiabe nella loro parte realistica, un commento figurativo tratto da quadri e particolari di quadri di quel secolo ». È riportata naturalmente la dedica del Croce all'amico Fausto Nicolini « come a uno dei pochi che ancora amano le opere della vecchia letteratura dialettale napoletana ». Ma certamente questa nuova edizione contribuirà ad una nuova fortuna del capolavoro secentesco presso lettori non napoletani, una fortuna non contrastata dalle diffidenze o incomprensioni che impedirono alla precedente di avere fra lettori e studiosi la vasta risonanza che meritava. (M. F.).

Guido Quazza, *Le riforme in Piemonte nella prima metà del Settecento*, Modena, Società Tipografica Editrice Modenese, 1957, voll. 2, in-8° grande, pp. 484 (Collezione storica del Risorgimento italiano, voll. LI-LII, serie III).

Se l'opera del Quazza si rivolge piuttosto agli storici della politica che a quelli della letteratura, anche questi ultimi dovranno tenerne serio conto non solo per l'interesse generale del lavoro ma per l'interesse specifico del capitolo ultimo sulla vita culturale e morale del Piemonte nel primo Settecento e, s'intende, per la conclusione. Il Q. delinea con efficacia e vigore, giovandosi di indagini originali, i caratteri della cultura piemontese rilevando insieme l'importanza e i limiti delle riforme di Vittorio Amedeo, della sua politica scolastica, culturale, religiosa. Sopra tutto risalta dalle sue pagine come dopo la grande depressione della vita culturale piemontese nell'ultimo Seicento e al principio del secolo sia del tutto mancata una partecipazione attiva alle riforme del primo re sabaudo, sicché esse ci si presentano come riforme dall'alto, con tutte le intrinseche limitazioni che ne derivano: non piemontesi a cominciare dal D'Aguirre sono i consiglieri del principe, non piemontesi i professori chiamati a insegnare nel restaurato Studio torinese, dal Lama napoletano, di cui il Q. ricorda l'importante prolusione anti-barocchista, al Gravina, a cui la morte impedì di assumere l'insegnamento al quale era stato chiamato, al modenese Tagliazucchi, che tardivamente per

vero si fece dalla cattedra propugnatore della riforma arcadica della letteratura: si può dire che tutto quel moto complesso di rinnovamento culturale e non soltanto letterario, che va sotto il nome dell'Arcadia, giunga nel Piemonte di riflesso e in ritardo e sostanzialmente depauperato dei suoi motivi più vivaci e fecondi. Per questo lo sviluppo della cultura e degli studi è rigorosamente limitato dall'interesse del Principe, il quale, se può giovarsi dell'ausilio della cultura contemporanea per creare una classe di funzionari efficienti e per tener testa alle pretese della Chiesa nelle contese giurisdizionalistiche, è pronto anche ad abbandonare ove più non gli servano quegli individui e quelle forze di cui si era giovato, né sa apprezzare quegli studi che sembrano estranei al suo fine specifico, anzi è portato a diffidarne. Per questo i caratteristici limiti della vita culturale piemontese si accentueranno col successore di Vittorio Amedeo nella « caserma » dell'Ormea: più evidente sembrerà, chiuso il periodo della contesa con la Chiesa, l'interesse dell'autorità politica per fini puramente pratici, l'ostilità verso ogni studio che valga a promuovere lo spirito critico. Significativa la diffidenza per gli studi storici, notata dal Q., il quale rileva come non avesse trovato eco per questo il *Parere* di Scipione Maffei: la storia apparteneva al segreto del Principe, strumento della ragione di stato: non era opportuno che fosse oggetto d'insegnamento o di libera indagine da una cattedra o in una accademia. Si comprende la scarsa simpatia di un Muratori (che non era spirito di ribelle) per l'ambiente sabaudo, attestata da una nota lettera al D'Aguirre, che lasciava la corte di Torino: si comprende l'atteggiamento degli spiriti più vivi e più liberi della seconda metà del secolo. Ma l'età del Baretti e dell'Alfieri non rientra nell'ambito di questo studio anche se il Q. ci offre elementi utilissimi a intendere gli sviluppi ulteriori della vita e della cultura piemontese, quando da una parte verrà meno il geniale impulso dall'alto e cominceranno dall'altra a farsi sentire anche nel tardo e retrivo Piemonte fermenti rinnovatori, permanendo pur sempre alcuni dei caratteri rilevati dal Q. È da augurare che egli proseguendo questi studi rivolga l'attenzione anche al periodo seguente, riprendendo la materia che fu cara al compianto e benemerito Calcaterra, con sguardo forse meno di lui pietoso ed indulgente a quel che fu in realtà la vita culturale e morale del Piemonte settecentesco. (M. F.).

Sono da segnalare anche a studiosi di letteratura italiana i saggi e gli articoli in cui Franco Venturi continua ad illustrare figure e vicende dell'illuminismo nostro. Come un'appendice dell'articolo su G. B. Biffi, pubblicato in questo *Giornale* (**134**, 1957, pp. 37 sgg.) può essere considerato l'art. *Il viaggio a Genova di G. B. Biffi nel 1774*, che riporta le lettere scritte dal Biffi durante quel viaggio ad un amico, « testimonianza d'una sensibilità rivelatrice del nostro Settecento e d'un mondo genovese che il viaggiatore ci palesa con varietà e acuta finezza » (in *Miscellanea di storia ligure*, vol. I, Genova, 1958, pp. 383-411); due capitoli di una biografia di G. B. Vasco sono gli studi *G. B. Vasco all'Università di Cagliari*, Padova, Cedam, 1957, estratto dall'*Archivio storico sardo*, vol. XXV, fasc. 1-2 e *G. B. Vasco in Lombardia* in *Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino*, vol. 91

(1956-57), pp. 19-59, che trattano rispettivamente degli anni 1763-66 e '66-74, vale a dire dell'insegnamento cagliaritano del padre domenicano e del suo soggiorno in Lombardia, « il periodo più intenso e fruttuoso della *sua* vita ». Per mezzo di un racconto minutamente documentato dell'insegnamento di teologia a cui il Vasco fu chiamato dal ministro Bogino e delle ragioni che lo condussero ad abbandonare quella cattedra (significativo è il fatto che la prolusione *De certitudine in quaestionibus facti dissertatio metaphisica ad theologiam universam, atque ecclesiasticam historiam prodroma* fosse ricalcata sull'articolo *Certitude* dell'*Encyclopédie*), e delle relazioni con le autorità austriache della Lombardia e coi maggiori e minori esponenti della più avanzata cultura lombarda e della sua varia attività di « censore » e di studioso di problemi economici e giuridici, viene illuminata in uno scorcio suggestivo la vita e la cultura del tempo: attendiamo dal Venturi la prosecuzione di questa biografia con un capitolo sul Vasco in Piemonte dopo l'abbandono della condizione di frate domenicano, ma già sin d'ora questi studi accanto ai meno recenti su *Dalmazzo Francesco Vasco (1732-1794)*, Paris, Droz, 1940 e il libro, primo dei *Saggi sull'Europa illuminista, Alberto Radicati di Passerano* (Torino, Einaudi, 1954), ci si presentano con un valore esemplare per la felice congiunzione di un interesse culturale per lo sfondo di idee entro cui vivono questi uomini e l'attenzione ai particolari più minuti, inediti, della loro vita, della loro psicologia, dei loro incontri: una storia di vasto interesse umano e ideologico e insieme individualizzata e perciò sommamente concreta e per tanta parte nuova.

(M. F.).

Per ricordare il 250° anniversario della nascita di C. Goldoni, il Collegio Ghislieri di Pavia che ospitò, studente, il commediografo, ha pubblicato un volume di *Studi letterari* (« Studia Ghisleriana », ser. II, vol. II, 1957). Al Goldoni si riferisce solamente un contributo di L. Poma, *Una lettera inedita del Goldoni*: la lettera pubblicata, in data 7-3-1764, scritta in un francese un po' malcerto, fu probabilmente inviata a Voltaire; si trova ora alla Bibliothèque Nationale di Parigi.

Tra gli altri studi, di vecchi e nuovi ghisleriani, suscitano naturalmente maggiore curiosità quelli dei più giovani, allievi alcuni del Fassò, la maggior parte del Caretti, che, come dice nella sua Presentazione il Rettore del Collegio A. Bernardi, « con il suo impegno di cultura aperta e vigorosa e con il suo magistero stimolante, ha già saputo, in breve volger di tempo, formarsi una scuola vivace e promettente ». Daremo pertanto breve notizia degli articoli di D. Rastelli, C. Bozzetti, L. Poma, G. Dossena, M. Gnocchi, segnalando intanto, per il suo interesse metodologico, l'articolo di D. S. Avalle, *Una* editio variorum *delle canzoni di Peire Vidal*, che anticipa alcuni risultati della edizione critica del Vidal da lui preparata.

D. Rastelli, *Letture boccaccesche*. Analisi delle novelle VI, 1; VI, 7, e, con maggiore ampiezza e impegno, I, 2 e X, 9. Per X, 9 il Rastelli cerca di mettere ordine tra i vari motivi variamente intrecciati nel racconto (« Il caso e l'ingegnosità, accavallandosi e intersecandosi come molle del racconto, stimolano la formazione di

situazioni di sapore avventuroso o cavalleresco in cui serpeggia costantemente lo stupore: spesso come stato psicologico dei personaggi medesimi e, sempre, come effetto su chi legge »). Di I, 2 sono minutamente illustrati il significato del racconto e i suoi personaggi; quanto allo stile, vengono notati gli endecasillabi in seno alla prosa, ma con le forzature che sembrano di prammatica in questo assunto che richiederebbe il massimo di delicatezza. Come ammettere queste scansioni: « Era, non è ancora lungo tempo / passato... », « come io mai non ci fui se non da poco / fa in qua », « la piazza è piena di tedeschi e d'altra / gente armata »?

C. Bozzetti, *Storia interna del canto decimo dell'Inferno*. « Nel canto X riaffiorano improvvisamente i due quesiti più oscuri e tormentosi proposti dal tema politico del VI: le lotte civili come esito storico di un ingiusto vivere e la dannazione delle anime dei grandi uomini politici del passato ». Non solo dunque non si devono isolare dal resto del canto i due episodi di Farinata e di Cavalcante, ma nemmeno è lecito valutare in sé il canto prescindendo dalla sua lunga preparazione e maturazione. Il problema che occupa Dante sin dal canto VI è quello « dell'amor patrio e dell'eroismo e della passione politica e dell'altezza d'ingegno incapaci di portare l'uomo alla felicità, alla giustizia e alla verità »; esso giunge al canto X « filtrato attraverso una lunga meditazione concettuale e sperimentazione poetica che ne hanno esauriti alcuni motivi e chiariti, coordinati e definiti altri, e preparati gli strumenti e le disposizioni sentimentali e le premesse strutturali per definirne e sistemarne altri ancora ». La soluzione che drammaticamente gli episodi di Farinata e Cavalcante rappresentano per Dante è quella della necessità della grazia, solo elemento che possa dare senso e ragione all'opera anche magnanima dell'uomo. Nella coloritura, politica per Farinata e ideologica (forse, suggerisce il B., con allusioni all'averroismo di Guido) per Cavalcante, « i vari elementi drammatici, caratteri e atteggiamenti, situazioni e antefatti, ci appaiono selezionati e foggiati con un procedimento di forte realismo storico, che se limita, fino a renderle gratuite, le tentazioni di interpretarli troppo in chiave romantico-psicologistica, ne potenzia però l'esemplarità, ne rende, cioè, più persuasiva, in vista della catarsi finale, la tragica evidenza ». Da notare, per il sostrato etico-filosofico, i raffronti col *Tresor* e col *Tesoretto*.

L. Poma, *Intorno ad « Alcune poesie di Ripano Eupilino »*. Fine analisi della prima raccolta poetica del Parini. Già nei componimenti di stile petrarchesco appare la tensione verso un linguaggio inteso « come paradigma di elezione e limpidezza espressiva, come via di richiamo ad una forma classica, levigata e chiara, pacata e composta »; più notevoli le poesie di tipo arcadico, che « lasciano intravvedere una chiara disposizione ad una grazia pittorica e figurativa sorrette da un senso preciso, nitido e mosso delle forme, lasciano presagire, cioè, seppure a una discreta distanza, certi indugi frequenti, che riscontreremo nel *Giorno*, di cesellatura intorno alle raffinatezze della vita settecentesca »; anche più illuminanti i componimenti di argomento magico (non certo da interpretare in chiave preromantica), i quali « riflettono il sapore antico dell'immagine vir-

giliana, la sua particolare tempera formale, letteraria, preziosa, riflessa, la stessa profilatura lineare e soppesata del gesto, la stessa nettezza ed animazione del tratto descrittivo, un identico ritmo di composizione, omogeneo e pacato »: tendenze confermate dall'esame delle vere e proprie traduzioni, e da una buona analisi del linguaggio e dello stile. Risultati meno sicuri dà, a nostro avviso, il tentativo di accordare le rime giocose « con tutto il contesto della raccolta e di giustificarle in seno alla personalità pariniana, soprattutto in rapporto con i suoi sviluppi successivi ».

G. Dossena, *L' « Esquisse » dell'Alfieri*. Il Dossena, che sta preparando l'edizione critica dell'*Esquisse du Jugement Universel*, dà qui, dopo la storia della critica, un'ampia analisi dell'opera, sottolineandone l'anonimia, « nel senso della mancanza di un linguaggio coerentemente fondato, nel senso della presenza nella sua prosa di sbalzi scarti stridori che non sono solo formali, letterari, ma profondamente e evidentemente ideologici e morali, all'intersezione confusa e instabile di diverse tradizioni, e anche queste seguite per quanto presentano di lentamente stratificato e ridotto a fatto di costume istintivo ». L'*Esquisse*, che dunque non presenta ancora i caratteri più netti della personalità alfieriana, va interpretata come risultato « di due tendenze opposte, emerse dall'incontro di due movimenti polemici, *quid* collegato e complicato in un rapporto di costante opposizione, in una doppia lotta, su due fronti: quello delle abitudini amorfamente quotidiane e secolari della Torino di Carlo Emanuele III e Vittorio Amedeo III, e quello della moda di un momento, di una letteratura filosoficheggiante di provincia ».

M. Gnocchi, *Intorno ad un presunto romanzo di Giovita Scalvini*. Dimostra che il *dossier* acquistato recentemente dalla Nazionale di Firenze è stato compilato utilizzando diari e lettere dello Scalvini dal Tommaseo, al fine di costruire dei « romanzi », secondo il programma esplicitamente enunciato nell'introduzione al primo (e unico) volume di *Scritti* dello Scalvini. Sugli interventi rilevabili nelle schede, dovute certamente alla mano di due dei copisti del Tommaseo, sul metodo dell'utilizzazione, sulle probabili ragioni dell'abbandono del disegno, il Gnocchi esprime un parere equilibrato e convincente.

Ecco infine l'elenco degli altri contributi: A. Galletti, *W. Goethe, l'Italia e la tradizione classica*; M. Apollonio, *Appunto su Carducci e la storia del Medioevo italico*; D. Bianchi, *Spunti di critica pascoliana*; G. Melazzini, *Giovanni Morelli scrittore*; G. Berardi, *Mito dei primitivi e coerenza storica in* Tigre reale; G. Cavalli, *Nota su Landolfi*; G. Cambon, *Una pagina di Melville*; G. Buzzi, *Temi per una discussione sulla cultura popolare*. (C. S.).

Una nuova bella agevole edizione dei *Promessi Sposi* è stata pubblicata dall'editore Hoepli: l'ha curata Fausto Ghisalberti, il quale non ha tralasciato quest'occasione per rivedere ancora una volta i risultati del suo lungo lavoro, non solo riproducendo, naturalmente, il testo della sua edizione mondadoriana, ma apportandovi anche alcuni ritocchi, sì che studiosi e lettori dovranno tener conto di queste sia pur lievi correzioni e considerare quello qui offerto come il testo sino ad oggi più certo del romanzo (A. M., *I promessi Sposi*, Nuova

edizione interamente riveduta, prefazione, testo e indici a cura di Fausto Ghisalberti, Milano, Ulrico Hoepli, 1958, in-16°, pp. xxii-576). Il G. vi ha premesso un'introduzione, nella quale ricorda le benemerenze della Casa Hoepli in questo campo, facendo la storia delle edizioni hoepliane del Manzoni a partire dall'edizione illustrata dei *Promessi Sposi* (1897-99), e vi espone succintamente e lucidamente il lavoro da lui fatto per stabilire definitivamente il testo del romanzo: ha corredato il volume di un indice analitico dei nomi e degli argomenti (ad agevolare i riscontri il testo è inquadrato da una numerazione nel margine interno che indica la pagina dell'ediz. del '40 e da altra nei margini esterni per commi) e di 16 tavole fuori testo con disegni di Luigi Borgomainerio, Tranquillo Cremona, Gallo Gallina, Roberto Focosi, Gaetano Previati, illustrazioni che non distraggono troppo dal testo ma possono offrire al lettore un riposo alla lettura con qualche scorcio di gusto ottocentesco. Né spiacerà la copertina, che riproduce nei due piatti e nella costola il disegno e il colore medesimo dell'edizione del 1840.

Annunciamo qui pure in attesa di pubblicarne un'ampia rassegna critica il nuovo importante volume delle opere del Manzoni nei Classici Mondadori, uscito quasi contemporaneamente (*Tutte le opere di* Alessandro Manzoni, a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, vol. I, Introduzione e cronologia a cura di Alberto Chiari, *Poesie e tragedie*, testo critico a cura di Fausto Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1957, in 16°, pp. lxxx-1170). Comprende oltre le poesie approvate e pubblicate dall'autore (insieme con gli abbozzi) le poesie da lui non approvate o non edite, le tragedie nel testo definitivo e nelle precedenti stesure, gli appunti per lo *Spartaco* e le epigrafi, un amplissimo apparato di note e un minuto indice analitico. È da rilevare rispetto alla precedente pubblicazione dei tre volumi dei *Promessi Sposi* una più accurata distinzione dell'opera dei due curatori. « L'introduzione biografico-critica, è detto nella presentazione del G., è opera di Alberto Chiari, che l'ha anche corredata d'una minuta cronologia. I testi, le note illustrative insieme con l'apparato critico e l'indice analitico, vennero interamente preparati e redatti da Fausto Ghisalberti ». Non si può non essere grati alla scrupolosa coscienza di Alberto Chiari che dissipando ogni equivoco, per avventura sorto a proposito dei volumi precedenti, ha voluto che anche dagli ignari fosse riconosciuto, attribuendo a ciascuno il suo, il lavoro ormai più che ventennale compiuto da Fausto Ghisalberti per un'edizione degna e in ogni parte compiuta e sicura delle opere manzoniane.

(M. F.).

Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di Pietro Mazzamuto, Palermo, Palumbo, 1955. In-16°, pp. xxiii-827. — Per il testo del romanzo, il commentatore si serve di quello stabilito da A. Chiari e F. Ghisalberti nell'edizione critica mondadoriana, ma senza farne cenno se non a p. 799, in un'appendice dedicata in gran parte a proposte di temi scolastici! e ripetendo invece in prefazione anche la data, 1954-'55, di quest'opera costata un ventennio di studi, ingenera confusione, certo involontaria, più sicuramente ancora troppo

disinvolta. In prefazione si dimostra incline a far credito anche a malsicuri studiosi, riuscendo nel contempo a dimenticarsi di Michele Barbi, ed a dimenticarsene proprio a proposito della storia della fortuna dei *Promessi sposi*, dal maestro trattata con un'ampiezza ed una dottrina che sono senza uguali. Il commento svela sproporzioni, sciatterie, approssimazioni un po' dovunque, intramezzate da veri e propri errori e da omissioni affini all'errore; questo inoltre, insieme con la prefazione, concorre a favorire un concetto troppo esclusivo della *Lettre à M. Chauvet* assunta con una sorta di infatuazione ad unico documento valido della poetica del Manzoni.

Basti una esemplificazione a documentare il tipo di errori e di omissioni in cui il Mazzamuto è incorso più di frequente. Cap. III, p. 64_{-20}: Renzo non vuole « reclamare giustizia » ma farsela da sé; dunque « giustizia » non è parola che « gli torna in bocca come un ritornello, meccanicamente », ma sta, in senso determinatissimo, per vendetta: a schivare l'errore bastava consultare il Barbi in *Annali manzoniani*, I, 168-174. Cap. X, p. 206_{-2}: manca la spiegazione; e la si poteva ricavare con certezza dal *Fermo e Lucia*: « la benevolenza per chi fa quello che uno desidera, in modo da togliergli ogni inquietudine ed ogni rimorso, è una virtù concessa a tutto il genere umano ». Sia detto di passaggio che se il Mazzamuto, per negligenza o per fretta o per altra ragione che egli abbia, trascura regolarmente di servirsi degli *Annali*, al contrario del *Fermo e Lucia* fa uso continuo per raffronti non, come quello richiesto qui, necessari e calzanti, bensì trascelti in modo rapsodico, prescindendo dall'opportunità, e quasi soltanto a sfoggio d'informazione. Cap. XIX, p. 371_{-1}: stranamente errata ne è la spiegazione; diciamo stranamente perché questa volta bastava un raffronto interno con la p. 370_{-21-24} (alla distanza di una facciata di stampa!) per trovar quella giusta: niente « delicatezza » nel silenzio del padre guardiano la sera, ma cautelosa applicazione dell' « istruzione » riservatamente ricevuta. Cap. XXIX, p. 559_{-15}: errata, questa volta per incuria lessicale, la spiegazione della parola « ospitazione », che ancora nel Seicento era termine tecnico usato per acquartieramento militare. Talora finalmente gli errori han carattere così elementare, da lasciar affatto stupiti, per esempio là dove è detto che Renzo, al Cap. XVII, « trova una capanna nel bosco », e non già, secondo il testo del romanzo, « in uno de' campi più vicini alla sodaglia ».

Di tal sorta la parte informativa. Per la parte interpretativa, l'assunto del Mazzamuto è stato, niente meno, di adunar testimonianze su « quella poetica programmatica che si risolve... nel gusto e nella tecnica che guidarono l'ispirazione ». Non ci sarebbe che da lodare e ammirare che compisse, con la dovuta ampiezza e competenza, un lavoro simile. Nel fatto, quanto al gusto, non del commentato ma del commentatore, il Mazzamuto non sa vedere nei *Promessi sposi*, a sazietà, che quella « soluzione creativa di montaggio » che è propria della odierna regìa cinematografica! Cerchi il lettore da sé, poniamo, a p. 477, la nota seconda, con « quell'incrocio stupendo di sfondo e di primi piani » in cui par di veder muoversi il carrello della macchina da ripresa. (R. B.).

È noto, nella storia della fortuna e della critica carducciana l'episodio significativo di Guido Fortebracci (pseudonimo di Pietro Bracci), che del Carducci si erse ad avversario fiero e ostinato in prosa e in versi. Ora del Bracci (1864-1902) ci dà un profilo Giulio Natali (*G. B. carducciano anticarducciano* estr. da *Studi romani* a. *V.*, 1957, n. 4), che gli fu amico, riportando con citazioni di quei versi e di quelle prose, passi di lettere, inedite, a lui dirette: ne viene illuminata l'intima contradizione del Fortebracci, così legato per il suo gusto poetico al Carducci e per motivi morali e religiosi critico acerbo dell'opera carducciana, pronto poi ad accogliere con caloroso consenso le « teorie ultra-aristocratiche » del D'Annunzio, il D'Annunzio delle *Vergini delle Rocce*, per le quali rivendicava anzi il titolo di precursore (1), senza avvertire quanto fossero in contrasto con quel credo religioso, di cui si era fatto paladino combattendo il paganesimo carducciano. Al di là del caso psicologico queste pagine del N. sono interessanti per il documento che ci offrono di una temperie spirituale: il Fortebracci, che vagheggiava un partito conservatore « antiborghese e popolare a un tempo », e mescolava senza ripugnanza le sue credenze religiose al verbo pseudo-aristocratico e disumano di Claudio Cantelmo, era bene, per le sue velleità poetiche e politiche, un testimone di tendenze che si andavano affermando nel trapasso dall'uno all'altro secolo, dall'età carducciana all'età dannunziana. Anche la polemica contro il Carducci, considerata su questo sfondo, acquista, se non mi inganno, un nuovo sapore. (M. F.).

Olga Ragusa, *Mallarmé in Italy. Literary Influence and Critical Response*. New York, F. S. Vanni, 1957, in-8°, pp. 228. — Il libro si apre con un breve capitolo sulla fortuna di Mallarmé in Francia, ben informato ed utile per stabilire i rapporti tra critica francese e critica italiana. L'A. divide poi la storia della fortuna di Mallarmé in Italia in tre periodi, trattati in tre distinti capitoli. Il primo periodo, dal 1886 al 1900, dà modo di esaminare, accanto a scarsi e poco originali scritti sul poeta francese, gli articoli di Vittorio Pica, dei quali opportunamente vien dato un preciso resoconto. Il secondo capitolo, dal 1900 al 1920, contiene la storia delle correnti letterarie dal Futurismo agli ultimi Vociani, e in esso hanno un particolare rilievo le pagine su Onofri (pp. 130-143). Il terzo capitolo tratta dell'ermetismo e della letteratura fra le due guerre, con inevitabili sconfinamenti nella letteratura di questo dopoguerra. In quest'ultimo capitolo, più che negli altri, risaltano i difetti di questo studio che, condotto con diligenza, ha tuttavia un andamento alquanto scolastico. Era difficile isolare l'influenza del poeta francese e distinguere esattamente quello che la cultura italiana derivò direttamente da Mallarmé da quello che ne derivò indirettamente, sopra tutto attraverso Valéry — e l'A. non manca di rilevarlo (pp.177-178); ma nella storia e nella spiegazione dell'ermetismo si sarebbe dovuta seguire, a nostro avviso,

(1) « Caro Natali (diceva in una lett. del 30-8-'97), scrivi un articolo sulle teorie ultra-aristocratiche del D'Annunzio e sul personaggio di Claudio Cantelmo dimostrando che le une e l'altro non sono una concezione originale, ma derivano direttamente da ' Ante lucem ' (vale a dire dalle ' odi barbare ' del Fortebracci) ».

una linea più ferma, e non riepilogare con troppa imparzialità le più diverse opinioni della critica italiana. Particolarmente chiare sono qui le pagine su Ungaretti (pp. 182-192), fondate su una lettura attenta della poetica d'Ungaretti e sull'interpretazione critica e filologica di Giuseppe De Robertis. Il volume è chiuso da una Appendice bibliografica, utile per i molti dati che raccoglie, ma che un lettore italiano vorrebbe condotta con maggior rigore. (E. Bn.).

Celebri polemiche letterarie, [Lugano], Ed. « La Scuola », 1957, pp. 229. — Questo volumetto raccoglie parte delle lezioni di un « corso » che la Radio della Svizzera italiana ha recentemente dedicato alle più famose polemiche della nostra letteratura.

Gli scritti compresivi sono i seguenti: Eugenio Garin, *La polemica fra Angelo Poliziano e Paolo Cortesi sullo stile.* — Cesare Segre, *La polemica della lingua dal Bembo al Trissino.* — Maurizio Vitale, *Il fiorentinismo di Niccolò Machiavelli nel quadro delle discussioni linguistiche del primo cinquecento.* — Mario Apollonio, *Polemiche settecentesche sul melodramma.* — Roberto Rebora, *Goldoni e Chiari.* — Giovanni Bonalumi, *La polemica Branda-Parini.* — Maria Corti, *G. Perticari, V. Monti e la questione della Crusca.* — Ferruccio Ulivi, *I manifesti romantici del 1816.* — Mario Petrini, *Francesco de Sanctis e le polemiche con i critici francesi.* — Angelo Romanò, *Carducci e gli amici pedanti.* — Vittorio Sereni, *Pascoli-Leopardi, polemica indiretta* (questo ristampato nel *Verri*, II [1958], fasc. I, pp. 7-12, col titolo *Pascoli e Leopardi*). — Aldo Borlenghi, *Esordio del '900: La polemica di Thovez.* — Giansiro Ferrata, *Aspetti polemici della Ronda.* — Giosuè Bonfanti, *Boine e la « Riviera Ligure ».* — Luciano Anceschi, *Il Gargiulo e la critica.*

L'importanza delle questioni prese in esame è, come si vede, assai diversa: appena marginale in certi casi, fondamentale per la comprensione di un momento di storia della letteratura, della critica o della lingua in altri.

Il carattere necessariamente piano e divulgativo degli scritti non ha impedito che alcuni autori esponessero concetti in parte nuovi e che presuppongono un ripensamento personale della materia.

Il Garin nell'episodio polemico Poliziano-Cortese addita un significato rivelatore delle profonde tendenze di un'età: « l'umanesimo come concezione originale dell'uomo, e ideale di un'educazione veramente umana, protesta in Poliziano contro la degenerazione, già chiara nel Cortese, in umanesimo retorico estenuato in piatta imitazione di forme letterarie ».

Il Segre definisce in maniera limpida e precisa il valore del programma bembiano come perseguimento di un ideale di perfezione letteraria, e l'esigenza di contatti fecondi del discorso letterario con la vita, sentita confusamente dai teorizzatori della lingua cortigiana; ed osserva che i toscani, se avevano ragione sui punti sui quali verteva la discussione, non sapevano però adeguare i loro schemi alla realtà, che comprendeva l'esaurirsi del prestigio di Firenze e la formazione di numerosi centri letterari italiani.

La Corti rileva che nella controversia col Cesari la posizione del Monti, al di là degli atteggiamenti polemici, è quella di un conserva-

tore: egli, « perpetuando l'equivoco che risale alle polemiche del secolo d'oro, confondendo il concetto di toscanità con quello di uso popolaresco di Firenze, non si rende ben conto che, quando... parla di lingua comune italiana, in sostanza parla proprio del toscano letterario, e che, quando oppone la lingua italiana comune ai dialetti, compreso ivi il fiorentino, non fa che opporre nuovamente il toscano letterario ai dialetti stessi ».

Il Romanò, mentre da una parte circoscrive all'aneddotica fiorentina le intemperanze verbali e le giornalistiche esuberanze dei quattro amici pedanti, dall'altra dimostra che l'episodio ha un preciso valore per chi voglia comprendere attraverso quali idee e discussioni si formò l'intelletto e il linguaggio del Carducci.

Il Ferrata dichiara in un'esposizione densa e lucida i caratteri della *Ronda* e il suo valore nella storia della nostra cultura: « Era alle varie posizioni idealistiche e ai recenti ideologismi della *Voce*, o susseguenti alla *Voce*, che la rivista romana opponeva in genere il suo nuovo umanesimo, qualificando nella letteratura come *coscienza* una visione naturalistico-classica della storia e della vita. Purtroppo, altri aspetti... caricarono, sulla *Ronda*, un eccesso d'umori « volubili » e « impertinenti », mescolati a vari accademismi, a un senso quasi accidioso o talvolta scettico del destino dello Spirito entro la realtà moderna. Ma la sostanza... fu appassionata, verso la verità anche morale e civile del fatto letterario con tutte le sue responsabilità, esplicite od implicite ».

L'Anceschi, nel delineare la figura del Gargiulo critico, rende in maniera fine e acuta la situazione letteraria del tempo: « se pensiamo al vuoto morale in cui si travagliava allora il nostro paese tra clamori dannunziani, moti privati d'intimità malate e indifferenti, estroversione genericamente attivista dei futuristi, una operazione metodica e prudente, misurata, sicura, e, nello stesso tempo, carica di una non ingenua fiducia umanistica come quella del Gargiulo apparve certo esemplare ». (F. A.).

Raffaele Corso, *Studi di Tradizioni popolari*. Pozzuoli, Conte Editore, 1956, in-8°, pp. 224. — Raffaele Corso ha ristampato in questo nutrito volume 20 suoi saggi « parte non recenti, di cui alcuni risalgono a vari decenni, altri, recenti e recentissimi, di cui l'eco si sente ancora risuonare ».

La materia è essenzialmente folkloristica e in parte etnografica, conforme alla particolare competenza del Corso, e solo qua e là interessa anche la letteratura. Riteniamo utile tuttavia segnalare il volume, dentro i suoi limiti, nel *Giornale*.

Citiamo tra i saggi: *Echi del contrasto della Bianca e della Bruna*; *I presunti motti di Federico II di Svevia sulle città pugliesi*; *Il giudizio dell'anima in un bassorilievo del Duomo di Gemona*; *Sopra i motivi ornamentali nei tessuti popolari italiani*; *Sulla formazione dell'imagini nei canti popolari*. Non è molto, ma può all'occasione servire e riuscire molto utile. (G. V.).

A cura e per iniziativa della Biblioteca Comunale di Milano, risorta dopo le distruzioni belliche a nuova vita e divenuta nella nuova sede

una biblioteca nel suo genere esemplare (su di essa si veda la bella pubblicazione a cura del Comune di Milano, *La Biblioteca Comunale di Milano. Palazzo Sormani*, Milano, 1956, in-8° grande, pp. 139) è uscito il vol. *Catalogo dei periodici esistenti nelle biblioteche milanesi associate al Catalogo centrale* (Comune di Milano, s. a., ma 1956, in-8°, pp. VIII-483). Esso comprende oltre i periodici della Biblioteca Comunale, a tacere di altre meno vicine ai nostri studi, quelli della Biblioteca delle Civiche Raccolte d'Arte, del Museo del Risorgimento, del Centro di studi Manzoniani, della Biblioteca teatrale Simoni, della Raccolta Bertarelli, dell'Ente Raccolta Vinciana, della Biblioteca Trivulziana e Civico Archivio Storico (tra i periodici sono compresi accanto a riviste e giornali atti accademici, atti ufficiali, annuari commerciali, atti di congressi, almanacchi ecc.): lo presenta l'animoso e intelligente direttore dott. Giovanni Bellini; curatori diligentissimi sono stati il dott. A. M. Raggi e la signora M. Ghidetti Traversi. Il catalogo, utilissimo strumento di lavoro ed anche interessante documento di cultura e di vita, vuol essere il primo di una serie che comprenderà i periodici di tutte le Biblioteche milanesi e possibilmente lombarde ed è il primo frutto dell'iniziativa di un « Catalogo centrale » in corso di attuazione sin dal 1953 per la schedatura delle opere esistenti entro i confini territoriali della città, che ha raggiunto sino ad oggi le 600.000 schede e che dovrebbe pur esso concludersi in un generale catalogo a stampa.

A cura della stessa Biblioteca esce ora un'altra utilissima pubblicazione, BIBLIOTECA COMUNALE DI MILANO, *Catalogo del fondo leopardiano*, Comune di Milano, 1958, in 8° grande, pp. 254. È divisa in quattro parti: Opere di Monaldo e di altri parenti di G. L.; Manoscritti di opere di G. L.; Edizioni di opere di G. L.; Studi su G. L., e corredata da due indici, analitico il primo delle opere e degli aspetti della biografia, della psicologia, della poesia, del pensiero ecc. di G. L., e generale dei nomi il secondo. Particolarmente utile lo spoglio delle riviste e dei giornali che rende agevole la consultazione di recensioni o di articoli di giornali che potrebbero sfuggire e son sfuggiti anche ad altri compilatori di bibliografie. La bibliografia comprende 3520 numeri ed è opera anch'essa del dott. A. M. Raggi coadiuvato da I. Buscaglia e N. Menga. S'intende che la bibliografia si riferisce sempre alle opere possedute dalla Biblioteca: quindi vi si può trovare p. es. al n. 420 l'ediz. commentata dei *Canti* a cura di chi scrive questa nota con la data del 1945, mentre questa è una ristampa dell'ediz. uscita nel 1930 nella Collana dell'UTET diretta dal Balsamo-Crivelli. (M. F.).

Ricorrendo quest'anno il centesimo anniversario della nascita di Carlo Salvioni, R. Broggini, Presidente del Circolo di Cultura di Bellinzona, ha avuto l'ottima idea di pubblicare la prima bibliografia completa del grande dialettologo ticinese (*Carlo Salvioni, 1858-1920*, Note biografiche e bibliografiche a cura di R. BROGGINI, Bellinzona, 1958). Preceduta da una buona biografia, la bibliografia contiene 305 titoli, relativi anche ad articoli di giornale e a contributi minimi. (C. S.).

COMUNICAZIONI E APPUNTI

Una lezione testuale della Divina Commedia. — Tutti i codici del *Paradiso* hanno al v. 44 del canto VIII: «Dì', chi siete? »: le rarissime varianti, o meglio, gli evidenti errori *dir* per *di'* e *che* per *chi*, registrati da G. Petrocchi in « Studi danteschi » XXXIV, p. 57, non contano. Degli antichi commentatori solo Benvenuto legge: « Deh, chi siete? »: una variante che rispecchia probabilmente soltanto il gusto personale del commentatore, eliminando forse una certa ineleganza dell'altra lezione (una seconda persona singolare, seguita immediatamente da una seconda plurale), ma non modifica la sostanza. La lezione di Benvenuto, da molti propugnata contro l'attestazione manoscritta, (pare, secondo il Petrocchi cit., si trovi solo in due o tre codici), è stata accolta dalla Dantesca. Che il *Di'* dei codici possa derivare da un *De* (*Deh*) frainteso, è ammissibile; resta però discutibile il criterio e il diritto dell'editore filologo di non rispettare la concorde tradizione manoscritta, per un così piccolo e dubbio vantaggio, puramente esteriore, e a proposito, poi, di Dante, che non è certo il poeta delle eleganze formali. Comunque, questa variante interessa assai poco. Ben altro interesse ha la lezione « *chi siete?* ». L'elementare buon senso ci avverte che questa seconda persona plurale non ci può stare, come già vide il Daniello, e ha avvertito poi qualche altro, fino al Porena. È assurdo, infatti, che Dante domandi chi siano quelle anime, dopo esserne stato più che sufficientemente informato. « Noi siamo », aveva già detto (vv. 34-37) l'anima fattasi avanti a parlargli, « spiriti soggiaciuti in terra all'influsso di Venere, e siamo venuti qui dall'Empireo per compiacerti in quel che desideri ». Che altro Dante poteva voler sapere intorno alla schiera delle anime apparsegli nel nuovo cielo? E sta di fatto che lo spirito non risponde alla domanda « *Chi siete?* », ma parla soltanto di sé: e « nel poema dantesco », dirò col Porena, « le risposte corrispondono sempre esattamente alle domande ». Qualcuno ha pensato (come già Benvenuto: « loquitur in plurali ad maiorem reverentiam ») a un *voi* di cortesia; ma Dante non adopera mai il *voi* rivolgendo la parola a uno sconosciuto; e anche volendo menar per buona la sottigliezza escogitata dal Trucchi, che Dante « sospettando già per le udite parole chi sia quello spirito, gli dà del *voi*, contrariamente all'uso del Poema, per la sua dignità, come soleva fare in vita (???) », avremmo quest'altra assurdità, che,

saputo che quello spirito è proprio il suo regale amico Carlo Martello, passi da questo solitario *voi* iniziale, nel seguito del discorso, al *tu*.

Il Daniello sostenne la lezione « Di', chi se' tu? », affermando di averla vista in un antico testo. Essa è stata seguita dal p. Lombardi, dal Biagioli, dall'Andreoli, dal Porena (il quale, però, accetta dalla Dantesca il *Deh*, in luogo del *Di'*), e non so se anche da altri. Questa lezione rimette a posto il senso, che richiede appunto la seconda persona singolare; ma non lascia tranquilla la coscienza del filologo. Noi non abbiamo il testo visto dal Daniello; ma, se anche l'avessimo, resterebbe sempre la difficoltà non lieve di spiegare paleograficamente il *siete* concorde dei codici da un originario *se' tu*: questo *tu* finale non sembra dovesse far nascere incertezze nei copisti e dar luogo a una così generale deformazione. Il Biagioli, accettando in quel suo estroso commento la lezione del Daniello, ha un'intuizione veramente acuta e felice. La lezione del Daniello, scrive, « forse non è la vera; forse Dante ha scritto *sìeti* (*ti sie* per *ti sia*; *chi tu sie* o *sia*), e fu agevole quel guasto ai copisti inesperti ». L'ipotesi del Biagioli risolve, come si vede, nella maniera più soddisfacente la questione paleografica. E potremmo senz'altro stabilire la lezione « *Di' chi sìeti* », se non ci fosse l'obiezione fondamentale che Dante nelle interrogative indirette introdotte da *di'*, *dimmi* ecc. non adopera mai il congiuntivo, bensì l'indicativo; anche senza tener conto che qui possa trattarsi di un'interrogativa diretta (che esige l'indicativo, naturalmente), d'uso larghissimo in Dante, dopo quegli imperativi. Sicché piuttosto che al congiuntivo *sìeti*, credo che si debba pensare alla forma toscana arcaica della seconda singolare del presente indicativo, attestata dal Tommaseo-Bellini « *se' ti*, ti sei, *coll'interrogativo* ». La forma *se' ti* (scritta *seti*), non intesa dai copisti, si prestava ovviamente all'erronea rettifica *siete* della tradizione manoscritta. E poiché Dante ci dice che, nel far la domanda, la sua voce fu di grande affetto impressa, sarà legittimo pensare a una domanda in forma diretta piuttosto che indiretta. Sicché credo che la lezione vada così restituita: « *Di': chi se' ti?* ».

SIRO A. CHIMENZ.

POSTILLA FOSCOLIANA (Ancora a proposito dell'epistola al Monti). — Sono grato a Cesare Federico Goffis per l'attenzione che ha di recente dedicata, in una folta scheda bibliografica della « Rassegna della Letteratura italiana » (1), al mio studio sul testo dell'epistola foscoliana al Monti apparso in questo *Giornale* (2), e per le espressioni di caloroso apprezzamento del mio lavoro. E gli sono grato

(1) Serie VII, a. 61° (1957), n. 1, pp. 147-149.
(2) 132 (1955), fasc. 400, pp. 493-567.

del pari per la sua decisa presa di posizione, in disformità dalle mie conclusioni, in merito all'interpretazione e valutazione generale dell'epistola. Gli è che il dissenso, quando è formulato in termini così netti, aiuta molto a veder chiaro in noi, è un'ideale pietra di paragone delle nostre ragioni; o diciamo un'ottima cote per le nostre armi. Che uno, senza un così vivo stimolo, le lascerebbe magari in un canto. Vediamo, dunque.

Alla mia indicazione di una irresistibile tensione lirica che sopraffà l'inizio « medio » e riposato e avvia la poesia a una fulminea soluzione, sicché questo episodio sembra anticipare il destino della futura ricerca poetica foscoliana, il Goffis contrappone, in una succosa ricapitolazione, una interpretazione tutta in chiave « satirica » e oraziana, sotto il segno di un fondamentale scetticismo, di una « dominata amarezza », di cui il « fauno pedestre » non sarebbe che la figura amabile. L'apparente affabilità ammanterebbe dunque un costante distacco, non incrinato da alcuna commozione, e dove anzi le espressioni affettuose darebbero la misura dell'ironia. Sicché la dinamica dell'epistola non starebbe nell'affermazione imprevista di un tono diverso, ma, all'interno di un'unica dimensione, in un calcolato movimento di fronte alla propria materia, rispecchiato nella voluta ambiguità (« M'udrai felice benedir, m'udrai Commiserar; tu fammi lieto ai lieti, Dolente a' dolorosi... », vv. 12 sgg.) di cui il Foscolo a un certo momento si compiace di sfumare i tratti della propria immagine.

Devo dire che dalla discussione serrata svolta dal Goffis, e dal confronto con le mie opinioni, sono uscito sempre meglio riconfermato in queste; non foss'altro, per quel crescere di tono e d'affetto che nulla riesce a cancellare al mio orecchio nell'ultima parte, e di cui quelle espressioni dirette (Non *te* desio..., *Mi* mentirà...), la abbandonata confidenza di quei nomi, *Vincenzo*, *Ugo*, e lo stesso consegnarsi in terza persona (« il fuggitivo Ugo »), oltre la presenza di un tema di sì fatale risonanza come quello dell'esilio, e certi accenti di fermissima eloquenza (i vv. 19-20, con quel precorrimento, accettato anche dal Goffis, della prima lezione pavese, dico dell' « indignatio » di quel finale superbo, piena qui, si badi, soltanto dopo la soppressione del motivo del « vino sul desco *suo* », che troppo riteneva della primitiva ispirazione « media »; o quell' « ardua » su cui s'intona l'ultimo verso, e in cui è ribadita *in extremis* la sua ribellione alla sentenza scettica) (1) mi paiono altrettanti segni o figure. Sono del resto il primo a riconoscere che tutto si compie per gra-

(1) Oserei aggiungere che proprio l'aver terminato con quelle parole « Amico unico è l'oro » escluderebbe che il Foscolo aderisse, sia pur sotterraneamente, amaramente, ad esse, che quella sentenza può ormai essere esposta in tanto risalto appunto perché intimamente condannata; e che una formulazione così scoperta, anche con l'attenuazione dei versi che precedono, rappresenterebbe alla fine il fallimento dei modi ironici (e cfr. a questo proposito il mio studio, p. 549).

dazioni sommesse, appena avvertibili; e che un *quid* imponderabile solleva il sorriso di Didimo, che presiedette da lungi a questa composizione, al di sopra di un impartecipante scetticismo. Ma appunto tutta la poetica « didimea » è volta all'affermazione di questi valori segreti, di una sublimità castissima, e troverà il suo mito più bello nell'idea stessa, e in certi acquisti sommi, delle *Grazie*.

Queste tuttavia non sarebbero alla fine che private ragioni, e poco importerebbe contrapporle e ribadirle qui, se non traessero pretesto e origine da una discordanza d'interpretazione di certi precisi dati testuali: materia opinabile, come si vedrà, solo fino a un certo punto, e sulla quale mi sento tenuto a una diretta resa di conti. Certo che il punto a cui il Goffis si riaggancia per muovere le prime obiezioni e sviluppare il suo ragionamento, si presta ottimamente, per l'impossibilità di una scelta definitiva fra i significati proposti, aggravata dall'assenza, per una variante rifiutata, di ogni tradizione interpretativa. Si tratta infatti di una lezione del primissimo abbozzo dell'epistola (cioè dei primi 11 versi di essa: quello da me designato *fr*[*ammento*] *a*), corrispondente alla vulgata, e giustamente accolta come definitiva, *perché indegno fora All'amor nostro il non saperne*, benché proprio la lezione prima, *perocché tacerne Indegno fora all'amor nostro*, torni a riaffacciarsi nell'interlinea della nuova redazione (*fr. b*). Tutto il mutamento riducendosi in sostanza alla sostituzione di un verbo (*tacerne* con *non saperne*), io avevo supposto un di più di differenziazione, facendo soggetto del primo infinito *io*, Foscolo, dove del secondo il soggetto è incontestabilmente *tu*, Monti, e accentuando da una parte la responsabilità, in quella interruzione di comunicazione, dell'oggetto di sì premurose richieste (« Se... alcun ti chiede Novella d'Ugo... »), responsabilità attenuata, per l'amico che l'aiuta a portarla, almeno agli occhi della gente (Monti *non sa* rispondere perché Ugo *tace*), o solo taciuta, dall'altra: sicché la prima lezione veniva ad essere l'equivalente logico, anche se non morale, della seconda. Il Goffis non ammette tale distinzione di soggetti, e rigetta insieme la mia obiezione all'eventuale interpretazione *tacerne tu*, che cioè non una « gelosa riservatezza » del Monti, quale da questa seconda persona sembra scaturire, era indegna del loro amore, bensì che il Monti non sapesse, o meglio che Ugo non gli avesse fatto sapere nulla di sé. *Tacerne* attribuito al Monti significherebbe invece che questi « non si era curato di avere notizie », e quindi non aveva che rispondere a chi s'informava dell'amico lontano, sottintenderebbe insomma « un celato rimprovero », che il Foscolo si sarebbe preoccupato di attenuare nella seconda redazione (*non saperne*) perché « troppo impegnativo », addirittura « polemico » nei riguardi della concessione fatta poi ai vv. 13-15 (che la risposta fosse infine tale da non turbare il sentimento di nessuno), anticipando così nell'opposizione fra prima e seconda lezione, e nell'attenuazione stilistica, la « intenzionale frattura dell'epistola », e cioè

quella riserva di pensiero e d'animo, quello scendere da un atteggiamento deciso e scoperto a uno più conciliante, e in definitiva ironico. Sicché quella variazione d'angolo morale in atto nel discorso a partire dal v. 12 si proietterebbe sul piano stesso della storia della composizione, come scoperta della tonalità più propria a quella sfumatura e conseguente intervento sul testo (dal *fr. a* al *fr. b*), come consapevolezza e dominio, e cioè integrale soluzione stilistica di quella tale frattura (non solo intenzionale dunque, ma poeticamente necessaria); e appunto perciò garanzia dell'unità dell'epistola, contro lo squilibrio e precipitar di ragioni da me denunciato (e che mi pareva segnato nella stessa fatica del Foscolo intorno a questi versi) e mio conseguente dubbio di una frammentarietà, di una frattura storica del componimento.

Ora, anche a me sta certo più a cuore la valutazione generale dell'epistola che non la variante che ha offerto al Goffis lo spunto per la sua interpretazione. Vorrei tuttavia osservare che il diverso senso attribuito a *tacerne* (non esser*ti* informato da *me*, e quindi non avere *tu* che rispondere agli amici) non elimina, sposta soltanto quell'inserimento di idee intermedie, il giro di concetti richiesto anche per *tacerne io* (che *io* te ne tacessi sarebbe indegno, e perciò *ti dico*, e *tu* rispondi), e porgerebbe quindi al Foscolo analoga giustificazione per la sostituzione con *non saperne*. Si tratta di passaggi sottintesi, logici, che la poesia può anche, *more suo*, sopprimere (ma qui con evidente fatica e impaccio), non di passaggi elaborativi; come passaggio elaborativo non è quello, attribuitomi dal Goffis, di *tacerne tu* intermedio fra *tacerne io* e *non saperne*, ma semplice, anche se inevitabile, associazione mentale del lettore (o, se vogliamo, dell'autore che riflette sul suo testo e si mette nei panni di quello), e in quanto tale non rientrante nella storia positiva del testo. Non è cioè che il Foscolo avesse attribuito a *tacerne* prima il soggetto *io* e poi il soggetto *tu*, per cui, tenendo fermo questo, avrebbe mutato *tacerne* in *non saperne*. Un tale passaggio non solo non è necessario, ma sarebbe una ricostruzione arbitraria, e promuoverebbe a un ruolo esplicito suggestioni ben meschine, e che opereranno semmai automaticamente, agli infimi gradi della coscienza. Né io potevo presumere di innalzare a storia ciò che storicizzabile non è, e cioè una semplice assunzione d'ordine dialettico. A me pare d'essere stato chiaro; e lo sarò ancora di più. È il possibile e involontario slittamento (reso agevole dal *ti* del v. 2 e dal *rispondi* del v. 5) da *tacerne io* a *tacerne tu* (l'uno e l'altro statisticamente, cioè grammaticalmente possibili, e quello come questo stilisticamente non disconvenienti al livello del primo abbozzo), l'equivocità, in una parola, del soggetto, una ragione plausibile per indurre il poeta a cercare altro verbo, tonalmente ma non sintatticamente più vago, e che distribuisse le responsabilità fra i due amici, in conformità di quella indiscriminata invocazione dell'« amor *nostro* » (« sarebbe

comune vergogna se tu non sapessi rispondere... ») (1). A meno che quel *tacerne* non si possa intendere ancor esso ambiguamente, indeterminatamente, come dicesse: il silenzio, il non parlarne fra noi; anch'esso sottratto, con la nuova lezione, al pericolo di troppo determinate traduzioni (*tacerne io, tacerne tu*).

Ma (e qui si entra nel vivo della questione) è sulla portata dell'attenuazione ottenuta col passaggio da *tacere* a *non sapere* che non sono affatto d'accordo col Goffis; e proprio in difesa di una corretta lettura, e di punti del testo per i quali equivoci non sono possibili, non sono ammissibili. E ne vien compromessa tutta l'architettura della sua interpretazione. Il Goffis dunque giustifica quella correzione attenuativa del v. 4 come necessaria preparazione alla concessione fatta alle opinioni e ai sentimenti altrui dei vv. 13-15, là dove appunto si determinerebbe quella « frattura », tra la risposta che gli viene subito alle labbra (vv. 5-11) e quel ripensarci su, e lasciare che ognuno si ritagli in quel ritratto le fattezze che meglio gli convengono. Sicché il poeta smorzerebbe i toni sin dal v. 4, e un riflesso di tale discrezione si stenderebbe già sui vv. 5-11, passibili di una meno esclusiva interpretazione, e in fin de' conti riservati, nel loro testo effettivo, a uno solo. Perché il Goffis doveva pur farsi una ragione di questo dire e poi disdire, e non poteva ammettere che i vv. 5-11 fossero per non detti. Sono essi dunque la risposta destinata al Monti, quella che dovrà tenere per sé, ciò che « *lui* solo » dovrà « udire »; per gli altri invece, un'immagine illusoria, conforme

---

(1) Queste parole si mettono fra virgolette, come compete a una citazione, perché non sono una mia parafrasi, bensì tolte di peso da una lettera nientemeno del Pulci, del 4 dic. 1470 (Archivio di Stato di Firenze, « Mediceo avanti il Principato », filza XXII, c. 251. Cfr. *Lettere di Luigi Pulci a Lorenzo* ecc., nuova ediz. ecc. [a cura di Salvatore Bongi], Lucca, 1886, lett. XVII, p. 76). Tale testimonianza ovviamente « indipendente » postula una fonte comune, una fonte classica, la cui presenza mi era parso di avvertire (v. il mio studio a p. 517) già di fronte al testo foscoliano, con quel colore d'antico, e che si pone ora con caratteri ben definiti, data la non sospetta conferma; anche se non mi è avvenuto, per quanto mi facessi, di individuarla a tutt'oggi. Ma si legga per esteso: « Ma pure, *s'io non ti scrivessi*, tu non sapresti ove io sia, volendo qualche cosa commettermi. Et ancora, se altri ti domandassi di me: che fa Luigi? e dove è?, sarebbe comune vergogna *se tu non sapessi rispondere presto*: a Fuligno, et mercatante in grosso »; dove sembrano riunite, in quelle due estreme proposizioni ipotetiche, le due possibilità testuali fra cui si dibatteva il lavoro foscoliano.

Quanto all'ispirazione classica dell'epistola intera, è notevole come certi suggerimenti non vengano tanto, come si potrebbe pensare, da Orazio, nemmeno dall'Orazio delle *Epistole*, sulle quali, disdegnando le *Odi*, Didimo improvvisava quelle sue omelie per i militari italiani accampati sulla Manica (ma in tempi anteriori, dico del pensiero foscoliano, men lungi da quell'anno 1805, univa in una sola condanna *Odi* ed *Epistole*, rimproverando al loro autore l'asservimento delle lettere al potere, gli incensi bruciati sugli altari di questo e, origine di tutto, « l'amore dell'oro », e facendo di lui la figura centrale della prima delle tre lezioni pavesi *Della morale letteraria*, quella riguardante *la letteratura rivolta unicamente al lucro*), bensì da Ovidio (« cortigiano anch'egli, e dissoluto per natura e per pro-

al « parere » di ciascuno. Ecco dunque cadere la mia ingenua domanda: ma che cosa doveva poi sapere, il Monti, della vera vita di Ugo? dove è mantenuta quella promessa « solo tu l'odi »? e con essa il dubbio che l'epistola avesse presa una via diversa dal previsto.

Ora la mia domanda non era tanto ingenua, si fondava su certe risultanze di significato sulle quali non è possibile passar sopra disinvoltamente. Sta di fatto che *tu l'odi* vuol dire: « ascolta, lo dirò a te solo », e non: « l'hai ascoltato », « hai visto », come traduce il Goffis; e poco prima, v. 5, il Foscolo ha detto: *Rispondi*, a chi ti chiede, non: « lo dico a te, ma non occorre tu lo dica agli altri » (e come potevano « benedirlo » e « commiserarlo », vv. 12-13, se non dopo aver udito le notizie dalla bocca di Monti?). Tutto è dipeso, forse, dall'attaccamento a un'interpretazione a cui il testo non risponde in effetti, e che mal si regge anche a dispetto della corretta lettura di esso. È strano che il Goffis, che tanto si preoccupa di salvare l'unità tonale del componimento, non si sia accorto almeno che i vv. 5-11 non contengono affatto una « precisa risposta » (altrimenti, a che servirebbe quella tardiva correzione?), ma offrono un ritratto ambiguo, romantico (è la parte dell'epistola che il Goffis stesso definisce « illusoria »), interpretabile e accettabile sia dai lieti

---

fessione, benché né avido né maligno », *ivi*), dall'autore dei *Tristia* e delle *Epistulae ex Ponto*; che deporrebbe a favore di una interpretazione appassionata, piuttosto che ironica (col rischio di apparire, con tali precedenti, addirittura parodistica), della nostra poesia (sulla conoscenza che il Foscolo aveva della poesia elegiaca latina non occorre, credo, soffermarsi; anche se indagini approfondite potrebbero riservare delle sorprese).

Il movimento iniziale, intanto, « Se ecc. » corrisponde a quello di almeno due *carmina* ovidiani: *Trist.* III, 10, 1 sgg. (« Siquis adhuc istic meminit Nasonis adempti, Et superest sine me nomen in urbe meum, Suppositum stellis nunquam tangentibus aequor Me sciat in media vivere barbaria »), *Ex Pont.* IV, 15, 1 sgg. (« Siquis adhuc usquam nostri non inmemor extat, Quidve relegatus Naso requirit, agam... »); e si confrontino anche *Trist.* I, 1, 17 sgg. (« Siquis, ut in populo, nostri non immemor illi, Siquis, qui, quid agam, forte requirat, erit: Vivere me dices... »), III, 5, 23 sgg. (« Si tamen interea, quid in his ego perditus oris (Quod te credibile est quaerere) quaeris, agam: Spe trahor exigua... »). E non occorrerà elencare le ripetute, protratte descrizioni di quella terra inospitale, ammantata di gelo e non visitata dal sole (« ostendi solem postulat ille [Naso] sibi » *Trist.* V, 4, 8), dove gli mancano i libri, e dove gli tocca il non suo mestiere di soldato. Si veda piuttosto quell'esortazione, in *Trist.* V, 4, 49, a non abbandonare col pensiero l'amico lontano, *fuggitivo*, proprio: « fac modo, constanter *profugum* tueare » (proprio come avevo interpretato, a p. 549, i vv. 22-23: « che almeno non lo perda di vista il pensiero dell'amico »); e il modello, perfino, della patetica deprecazione del v. 24 (« Mi mentirà... ») in « haec precor ut semper possint tibi falsa videri », v. 15 di *Trist.* I, 9, di quella cioè che è tutta una celebrazione della « simpatia » amicale, ma vigilata dalla crudele esperienza della sventura (« Donec eris sospes, multos numerabis amicos: Tempora si fuerint nubila, solus eris », vv. 5-6). E lo stesso rifiuto dell'intercessione presso i potenti potrebb'essere il capovolgimento, e un recupero, del tema di tante epistole ovidiane: quella continua implorazione, tramite gli amici, del perdono degli « dei » terreni.

sia dai dolorosi, ciascuno a suo modo: un ritratto che è già tale nella redazione primitiva, quando forse il Foscolo non aveva ancora pensato a quella applicazione didimea dei vv. 12-15; per cui *tacerne* può proprio essere *tacerne io*, senza un preciso rimprovero all'amico (e torna a riaffiorare, si è detto, nell'interlinea della seconda redazione), e la correzione in *non saperne* essere stata determinata, oltre che da ragioni di chiarezza, dal non voler troppo accentuare, invece, una volontà di comunicazione che tosto sarebbe risultata limitata, elusa (il confronto del Goffis fra le due lezioni vale insomma anche con *io* soggetto). Ma bisognava pur rispondere qualcosa a chi domandava, perché non si credesse che tra i due amici comunicazione non vi fosse, per salvare agli occhi altrui « l'amor *loro* ».

Il ritratto era dunque riuscito ricco di colori e di suggestione, ma non tale da darci un'idea esatta dello stato e dell'animo del Foscolo. Era lieto o infelice? Quella sua situazione di cavaliere inquieto e avventuroso esprimeva un bisogno di azione, di evasione, o una più triste sorte, di chi serve in armi lontano dalla patria? Ulisse assetato di conoscenza, o eroe della nostalgia? Non escluderei che la risposta didimea, « didima » appunto, nascesse proprio dalla condizione di questo ritratto, come soluzione esterna, pubblica di un quadro interiore rimasto « mosso » e sfumato; e aiuterebbe questa ipotesi l'aver ricominciato da capo, giunto alla fine del v. 11 e della risposta. Il tono, la « situazione » stessa, erano cioè una scoperta della sua fatica.

Ed ecco che, toccata, nei modi più spogli (*io*, *tu*), messa a nudo, proprio, la corda segreta e dolente (« qual io mi viva, solo tu l'odi »), giunto sull'orlo della confessione, e sollevato il suo cuore come da un'onda improvvisa, ecco che il Foscolo sente che quell'impegno di sincerità, di verità estrema, non poteva dar luogo, proseguendo su quel passo, restando, dico, nel « genere » epistolare, che a una squallida e scarna enunciazione, o ai lunghi compiacimenti dell'elegia, nel gusto appunto dei *Tristia* e delle *Epistulae ex Ponto* sopra ricordati: all'esaurirsi, d'un tratto, d'ogni ragione di discorso, o al tributo a un genere letterario. E a comporre non si era mosso per dar notizia di sé, non era questo il tema dell'epistola; ma per vagheggiare e difendere il più possibile l'immagine che portava dentro di quell'amicizia, e che sola poteva rendere la vita degna d'essere vissuta, e la poesia d'essere scritta; per serbare intatto questo miracolo che gli pareva rendesse ancora abitabile la terra. Né l'amico aveva bisogno di un'esplicita confessione, o di un lungo sfogo, se veramente uno era l'animo, come volevano gli antichi: quale si vivesse il suo Ugo, lui doveva averlo già capito. Non dunque palesare il suo stato importava ormai, ma salvare e esaltare le condizioni di questa tacita concordia e « unanimità », deprecare ciò che potesse insidiarla, in un amico così aperto alle insidie, rifiutarsi di credere (« Mi mentirà... ») che ciò non fosse possibile. Questa appassionata

difesa relega in secondo piano la risposta (perché la risposta c'è, e lo si era già detto a p. 534 del nostro studio (1); e con ciò l'ipotesi, che pur legittimamente si poneva, della frammentarietà dell'epistola si converte in quella di una frattura tonale, non morale, del componimento), le toglie ogni crudezza di diretta confessione, ma sollevandola, in virtù di quell'attributo (quasi non cercato esplicitamente, non introdotto di proposito, ma portato dal discorso), di quel *fuggitivo* (esilio, dunque, il suo, non evasione felice; e non poteva essere che così, per lui, nato per sempre « fuggire » (2): e questo Monti lo sapeva), in una sfera intatta di canto.

Voi ricordate il Velo delle Grazie, e come in una delle figurazioni di esso, in quella del convito e dell'amicizia ospitale, si consegnasse segretamente, senza più gridi, l'estremo anelito del Foscolo fuggitivo: in quei versi, anch'essi, quasi incidentali, sparenti: « il Genio in volta Prime coroni agli esuli le tazze ». È in questi modi dissimulati e castissimi che la poesia del Foscolo tocca il sublime, in perfetta armonia con la poetica didimea (quel « calore di fiamma lontana », estrema propagazione delle passioni che lo agitarono e lo dilaniarono). Dall' « ammicco » dell'ironia, in forme « neoclassiche » anch'esso (che si dirà allora delle *Grazie*, che si dirà?), all'allusività del parlare lirico (« la poesia altro infine non è che un complesso di sensazioni, d'idee e di *allusioni*... », così in una lettera a Lady Dacre del 9 ottobre 1821, a proposito di certi versi del Petrarca (3); e cfr. gli abbozzi « dell'architettura del Carme » delle *Grazie*: « [la poesia] deve farti passare dal noto, che mostra evidentemente, all'ignoto a cui tende, facendolo sospettare ») (4) il passo è breve ed immenso; e quell'improvviso spaziare, e contrapporre significati e linguaggi, dal v. 16 in poi (subito dopo *tu l'odi*), non è la mescolanza di sapori della « satira », ma rientra nella natura, proprio, di quella allusività. Del « genere » iniziale è rimasta solo, ormai, quell'immagine del fauno pedestre, esteriore concessione alla forma apparente dell'epistola (« accogli ecc. »), in realtà chiamato a rappresentare questi modi più dimessi e schivi (5). E quel distacco dalla sua stessa materia che

---

(1) « La condizione presente dell'esule (*qual'io mi viva*) è tutta, alla fine, in quel bisogno di non sentirsi solo e dimenticato nel proprio viaggio ».

(2) Riporterò ancora il richiamo più prossimo, dal *Sesto tomo dell'Io*, *Frammenti vari ed appunti* (*Prose varie d'arte*, ediz. crit. a cura di M. FUBINI, Firenze, 1951, p. 25): « Ogni uomo pare che sia fatto per vivere nella sua patria ed io... per abbandonarla ».

(3) *Opere edite e postume* di Ugo Foscolo, *Epistolario*, vol. III (Firenze, 1853), p. 47.

(4) *Op. cit.*, vol. XII (Firenze, 1890), p. 313.

(5) Anche il *Ragguaglio di un'adunanza dell'Accademia de' Pitagorici* procede sul filo di un continuo divertimento; eppure contiene, oltre che molti squarci delle *Lezioni d'eloquenza*, quelle parole dell' « accademico canuto » su Socrate, sulle quali scorrerà silenziosa una lacrima, il capo chinato a celarla agli sguardi altrui. E quanto al significato di quel tono ironico, si leggano le ragioni dell' « accademico dall'occhio solo », già riecheggianti il tema sterniano: « ... ridiamo perché

vedremo crescere dall'una all'altra redazione dei vv. 19-21 (*Non te desio* ecc.) non è nemmen questo ironico, se si verifica proprio di pari passo con quell'avvicinamento cordiale di Ugo a Vincenzo (quei modi diretti che avevo sottolineato a p. 559) (1). Più che di ironia parlerei, anticipando la scoperta didimea, di pudore. E si badi che Didimo arieggiava sì un ritratto quasi « oraziano », ma la sua nascita non era epicurea o scettica, ma sterniana e petrarchesca. E che i versi finali si fossero affacciati primamente al Foscolo nella forma cruda e impietosa del *fr. c* (*In molti uomini lessi e in pochi libri... Questa sentenza* ecc.), significa solo che questo era quello che egli temeva. Essi appartengono alla preistoria dell'epistola, quando non solo il v. 24, ma tutti i vv. 22-24 « non er*ano* ancora stat*i* ideat*i* ». Ma subito dopo, *fr. d*, prima ancora di soffermarsi a definire il testo dei vv. 19-21, eccolo cercare come quella massima potesse essere assunta nel sentimento di tutto il componimento (2). Era questa, forse, anche per lui, alla sua « cauta » ragione, la conclusione vera, se non dell'epistola, della sua esperienza (3); ma lo dice dissimulandolo, e non perché il Monti e il lettore credano il contrario, ma proprio tremando che possa essere così, pregando « haec... ut semper possint *sibi* falsa videri ». Anche qui, la tendenza di Didimo a diseroicizzare atteggiamenti e modi lo portavano a dire cose dolenti con un sorriso: non quello dello scettico, ma quello invocato dalle Grazie perché assistessero la sua fatica: il sorriso che « aggiunge un filo alla trama brevissima della vita ».

Domenico De Robertis.

---

le lacrime che ci hanno insegnata la verità hanno bisogno d'un sorriso che la consoli » (Ediz. Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, vol. VII: *Lezioni, articoli di critica e di polemica*, Firenze, 1933, p. 262).

(1) Supporre, come fa il Goffis, che sia stata l'ironia di questi versi a trattenere il Foscolo « dalla divulgazione dell'epistola prima del 1810; come il tono amichevole lo trattenne poi », mi pare un volere assicurare a questo componimento una sorte meno fortunosa di quello che consentirebbe lo stato dell'autografo, evidentemente abbandonato non soltanto ufficialmente, ma anche in privato, e rimasto irreparabilmente confuso tra minute e scartafacci. Del resto, anche al tempo della clamorosa rottura del 1810, le carte del Foscolo, quegli abbozzi della lettera del 13 giugno, hanno accenti anche duri, e espressioni taglienti, ma vibrano ancora di un accorato rimpianto (« Monti mio, discenderemo tutti e due nel sepolcro... »: Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo: *Epistolario*, vol. III, Firenze, 1953, Lettera 1019, lezione 1ª, p. 401).

(2) Non la fretta di far seguire al primo abbozzo dei vv. 19-21 i versi della conclusione è significante in un testo che prendeva forma e coscienza così lentamente, per una ispirazione così meditata, per la quale non gli accostamenti istantanei contavano, ma la distanza che i concetti prendevano nel discorso; bensì questo bisogno di stabilire il vero tono della conclusione, di fermare il giro del suo pensiero.

(3) Anche nella lezione pavese prima ricordata l'amicizia è uno dei termini di contrapposizione all'amore del lucro: l'oro non dà « la calda amicizia » (*Lezioni, articoli* ecc. cit., p. 103).

Carte di Pio Rajna. — Lo scritto di Pio Rajna *Hugues Capet dans la « Divine Comédie »*, comunemente citato come estratto dalla *Nouvelle Revue d'Italie* del 1924 (v. *Studi danteschi*, XII, 159-60), non facilmente si ritrova nelle nostre biblioteche; e chi lo cercasse nell'annata del 1924 della *Nouvelle Revue d'Italie* sprecherebbe il suo tempo, per una ragione molto semplice: nel 1924 la rivista aveva interrotto la sua pubblicazione. Lo scritto esiste solo in forma di opuscolo con questa indicazione di luogo e d'anno di stampa: Rome, « L'Universelle », 1924. Ne possiede un esemplare la Biblioteca comunale di Sondrio, ed è proprio la copia che l'autore tenne per sé. Non reca correzioni, aggiunte o altro; ma nella copertina il Rajna sotto il suo nome ha scritto « tradotto e tradito », e, come se non bastasse, nel frontespizio « autore non traduttore ». Fortunatamente nella cartella che, con altri scritti danteschi, raccoglie anche questo, è conservato l'autografo sul quale fu condotta la traduzione, e a questo dovrebbe risalire chi volesse un giorno raccogliere gli scritti danteschi del grande romanista.

Questa è la notizia che importa comunicare, ma, entrati in argomento, ci sia lecito fare qualche aggiunta. Il lettore potrebbe infatti essere curioso di sapere perché viene data per estratta da rivista una pubblicazione che mai vide la luce in rivista. La storia è assai semplice, e si ricava da una lettera della direzione della *Nouvelle Revue d'Italie*, conservata insieme con l'opuscolo e l'autografo nella Biblioteca di Sondrio. La *Nouvelle Revue d'Italie* in occasione del sesto centenario dantesco aveva dedicato un fascicolo doppio all'Alighieri (settembre-ottobre 1921), al quale diede una numerazione di pagine propria, da 1 a 316. Il Rajna non collaborò a quel fascicolo, ma, invitato dalla direzione della rivista, promise un suo contributo, che fu appunto lo scritto su Ugo Capeto; e siccome nel 1922 la rivista cessò la sua pubblicazione, per ragioni cui non dovette essere estranea la morte del direttore Honoré Mereu avvenuta il 6 gennaio di quell'anno, il saggio sul XX del *Purgatorio* venne pubblicato a sé con l'indicazione del luogo e dell'anno che abbiamo detto e con le pagine numerate da 317 a 330, a significare che esso era un'aggiunta del fascicolo dantesco del 1921.

Del contenuto del saggio è superfluo dire: il lettore può esserne informato anche dal preciso annuncio sopra citato degli *Studi danteschi*, scritto da G. A. Venturi. Sicuramente l'ipotesi che Ugo Capeto fosse posto da Dante nella quinta cornice non per avarizia ma per prodigalità è, più che vera, interessante come indizio, in una questione minore, del metodo del Rajna, il quale non poteva non vedere riflesso nell'episodio dantesco un tratto caratteristico di quella che forse ne fu una fonte: nell'*Hugues Capet* infatti il protagonista è tutt'altro che avaro, anzi dissipatore. È singolare piuttosto che i commentatori non abbiano fatta loro una precisazione del Rajna circa

la leggendaria fine dell'ultimo dei Carolingi: a questo proposito essi, sulla traccia di F. Lot e di N. Zingarelli citano come fonte il *Pantheon* di Goffredo da Viterbo, sebbene il Rajna avvertisse che sarebbe più preciso citare la *Memoria seculorum*, di cui il *Pantheon* offre una posteriore rielaborazione.

ETTORE BONORA.

CRONACA

* Il III Congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana si terrà a Aix-en-Provence dal 1° al 5 aprile 1959: tema ne sarà « Petrarca e il Petrarchismo ». Presidente del comitato di organizzazione è il prof. Paul Arrighi, docente di letteratura italiana all'Università di Aix-en-Provence. A lui o alla Segreteria della Associazione (presso l'Università di Padova) possono fin d'ora essere richieste ulteriori notizie.

* È annunciata la pubblicazione in volumi annuali di *Italia medioevale e umanistica* a cura di Giuseppe Billanovich, Augusto Campana, Carlo Dionisotti, Paolo Sambin presso l'Editrice Antenore di Padova. Il sommario del primo volume si presenta assai ricco e interessante. La casa editrice (via Baldissera 7, Padova) accoglie fin d'ora le prenotazioni. Alla nuova rivista e ai suoi valorosi direttori i rallegramenti e gli auguri del *Giornale*.

* È in preparazione un volume di *Studi in onore di Vittorio Lugli e Diego Valeri*. Promotori i colleghi delle Facoltà che hanno avuto docenti i due festeggiati (Bologna, Milano, Padova, Trieste). Non mancheranno contributi di letteratura italiana o vicini alla nostra storia letteraria conforme al carattere dell'opera dei due studiosi, che non sono come tutti sanno dei puri « francesisti ». Editore ne sarà Neri Pozza: il Comitato per l'omaggio Lugli-Valeri ha sede presso l'Istituto di filologia moderna dell'Università di Padova. Il *Giornale Storico* molto cordialmente si associa alle onoranze.

* Si è svolto nei giorni 28-30 marzo l'annunciato Convegno di studi pascoliani promosso dalla città di Bologna e dalla sua Università. L'ha inaugurato un'« orazione » di Francesco Flora, a cui sono seguite importanti relazioni di Vittorio Lugli, Luigi Russo, Giovanni Getto e numerose comunicazioni che han fatto di questo convegno uno dei più vivaci e interessanti di questi ultimi tempi. Organizzatore ne è stato il prof. Raffaele Spongano. Relazioni e comunicazioni verranno pubblicate negli « Atti » del convegno.

* Il premio « dott. Giuseppe Borgia » destinato quest'anno a un'opera di filologia è stato conferito dall'Accademia dei Lincei al prof. Cesare Segre: al nostro valoroso collaboratore i più vivi rallegramenti.

Mario Fubini, *Direttore responsabile*.

Tipografia Vincenzo Bona - Torino (1958) (27911)

COLLANA DI

CLASSICI DELLA FILOSOFIA

DIRETTA DA FRANCO LOMBARDI

Nello spirito di rinnovamento che investe la nostra cultura a partire dalla seconda guerra mondiale la Collana diretta da Franco Lombardi, ordinario di filosofia morale nell'Università di Roma, intende di fornire alla scelta dei nostri insegnanti autori nuovi oppure autori antichi ma presentati in una luce nuova. Essa mira con ciò a farli intendere in quella più generale storia della società e della civiltà europea in cui è la origine più o meno prossima del nostro pensiero filosofico. Convinti che una ragione di vita così per la nostra università come per le scuole secondarie si ritrova in uno scambio tra il pensiero scientifico ed una formulazione di esso che lo sappia rendere accessibile ai nostri giovani, si è cercato di presentare in questa collana volumi che per essere scritti in una forma agevole e piana non sacrifichino nulla della dignità di una ricerca scientifica. Le opere presentate hanno con ciò l'ambizione di potere circolare, oltre che nella scuola, in una cerchia più larga di lettori.

IL PENSIERO POLITICO DI PLATONE
Una antologia dagli scritti a cura di Francesco Adorno.
Un volume di pagg. 380 . . . . . L. 1060.

CRATILO DI PLATONE
Traduzione, introduzione e note di Manlio Buccellato.
Un volume di pagg. 192 . . . . . L. 860.

IL PENSIERO DI F. BACON
Una antologia dagli scritti a cura di Paolo Rossi.
Un volume di pagg. 208 . . . . . L. 900.

L'UTOPIA
Una antologia dagli scritti di MORO, CAMPANELLA, BACONE a cura di Leone Bortone. Un volume di pagg. 200 . . . . . L. 860.

IL PENSIERO DI JOHN STUART MILL
Una antologia dagli scritti a cura di Giorgio Facchi.
Un volume di pagg. 336 . . . . . L. 1060.

SUL PROBLEMA DELLA COGNIZIONE E IN GENERALE DELLO SPIRITO
di BERTRANDO SPAVENTA a cura di Felice Alderisio.
Un volume di pagg. 208 . . . . . L. 860.

SVILUPPI DELLO HEGELISMO IN ITALIA
Una antologia dagli scritti di DE SANCTIS – TOMMASI – LABRIOLA a cura di Mario Rossi. Un volume di pagg. 202 . . . . . L. 900.

L'ESISTENZIALISMO
Una antologia dagli scritti di KIERKEGAARD – HEIDEGGER – JASPERS – MARCEL – SARTRE – ABBAGNANO a cura di Pietro Chiodi. Un volume di pagg. 230 . . . . . L. 900.

Casa Ed. LOESCHER-CHIANTORE - Torino, Via Vitt. Amedeo 18 - Tel. 42.481

LA PESTE DEL «DECAMERON»
E IL PROBLEMA DELLA FONTE LUCREZIANA

Notevole (e notissima) è l'area di coincidenza fra la descrizione della peste contenuta nell'introduzione del *Decameron* e la descrizione che Tucidide ha tracciato nel secondo libro della *Guerra del Peloponneso* e che Lucrezio ha ripreso nel sesto libro del *De rerum natura*. Il Foscolo in una pagina del *Discorso storico sul testo del Decamerone*, nel richiamare il Ginguené che dava come sicura la conoscenza e l'imitazione di Tucidide e di Lucrezio da parte del Boccaccio («Boccace qui, dans ses études de langue grecque, avait pu rencontrer Thucydide, connaissait sans doute aussi Lucrèce, et dans sa description de la peste, plusieurs endroits paraissent imités de l'un ou de l'autre» (1)), poneva il problema nei suoi termini fondamentali, con rigorosa prudenza filologica e con squisita finezza di gusto. Il nostro primo grande critico avanzava

---

(1) P. L. Ginguené, *Histoire littéraire d'Italie*, vol. III, Paris, 1811, p. 87. Il Ginguené a sua volta si richiamava a G. B. Baldelli, *Vita di Giovanni Boccaccio*, Firenze, 1806, p. 75, n. 1, dove si legge questo circospetto giudizio: «comparando la descrizione del Boccaccio della peste di Firenze, con quella celebre fatta da Tucidide della peste di Atene, pare fuor di dubbio, che il primo avesse letto l'Ateniese, mentre vi sono alcuni pensieri, e riflessioni, che sembrano copiate dal secondo. Non ardirei però affermarlo con sicurezza, potendo accadere, che due prestantissimi ingegni scrivendo d'un argomento medesimo si combinino in alcune descrizioni, e riflessi, o che egli alcuna cosa da Lucrezio traesse copista dell'Ateniese». Con minore cautela aveva scritto il Manni: «Questa peste descritta dal Boccaccio fu da lui imitata da Tucidide» (D. M. Manni, *Istoria del Decamerone di Giovanni Boccaccio*, Firenze, 1742, p. 137).

infatti le sue riserve su quella presunta conoscenza dei due autori classici, procedendo intanto alla riduzione delle due distinte fonti ad una sola, per la dipendenza manifesta della fonte latina dalla greca, che egli (dopo la cauta ipotesi già avanzata dal Baldelli) risolutamente denunziava: « S'ei vedesse l'uno e l'altro di quegli scrittori, non so: ad ogni modo bastava il Latino, il quale segue di passo in passo Tucidide » (1). E veniva quindi a sfruttare quella che era un'estrinseca questione di fonti in modo da trasformarla in un'occasione propizia per l'individuazione dell'originalità del Boccaccio: « Il merito della descrizione della pestilenza nel *Decamerone* non risulta così dallo stile — che raffrontato a quel di Tucidide e di Lucrezio è freddissimo — come dal contrasto degli infermi, e de' funerali, e della desolazione nella città, con la gioia tranquilla e le danze e le cene e le canzonette e il novellar della villa. In questo il Boccaccio, quand'anche avesse imitata la narrazione, la adoperò da inventore » (2). Linee, queste, felicissime, non solo per la verità penetrante con cui è colto il significato della scrittura del Boccaccio (3), ma anche per la validità con cui è assunta una posizione metodologica di assai ampia portata. Con mano più pesante, e tuttavia con impegno più sistematico, ritornava ad esaminare il rapporto fra la peste di Lucrezio e di Tucidide e quella di Boccaccio, Camillo Antona Traversi, che, intendendo il problema delle fonti in maniera ancora retorica, come ricerca di un primato da attribuire a uno dei tre autori in gara, riportava, attraverso una serie di minuti raffronti, il testo di Lucrezio a quello di Tucidide e il testo del Boccaccio a quello di Lucrezio: « ... le molte somiglianze le

---

(1) *Opere*, ed. naz., vol. X, Firenze, 1953, p. 352.

(2) *Loc. cit.*

(3) Il Foscolo sembra intuire acutamente il significato costruttivo delle pagine della peste, il loro valore non autonomo ma funzionale nel ritmo complessivo dell'introduzione. Mi sia concesso rinviare in proposito al mio volume *Vita di forme e forme di vita nel Decameron*, Torino, 1958, p. 11.

quali si rinvengono fra lui e lo storico ateniese debbonsi solo attribuire all'avere il Boccaccio imitato e in certi punti copiato letteralmente Lucrezio, che fu il vero imitatore di Tucidide » (1). Indiscutibile appariva infatti la conoscenza diretta del *De rerum natura* da parte del Boccaccio per l'Antona Traversi, il quale si preoccupava di ricordare come in due luoghi del *De genologia* fosse citato Lucrezio (IX, 25 e XII, 16). E tale convinzione veniva senz'altro accolta da altri studiosi, fra i quali Henri Hauvette: « Cette page, fameuse, Boccace ne l'a connue qu'à travers le récit de Lucrece, qui est déjà une amplification ... » (2).

Ma, già prima, dubbi molto seri intorno ad una probabile diretta lettura di Lucrezio erano stati avanzati da Pierre de Nolhac e da Ettore Bignone. Il primo, dopo di avere escluso per il Petrarca la possibilità « qu'il ait pu avoir entre les mains le *De rerum natura* », ripeteva per il Boccaccio la medesima opinione: « la même raison s'oppose à ce que Boccace l'ait possedé »; concludendo: « les quelques citations de Lucrèce qu'on trouve chez les deux humanistes proviennent seulement de Macrobe » (3). Il secondo poi precisava con nuovi argomenti e più puntuali indicazioni il rapporto del tutto indiretto esistente fra Boccaccio e Lucrezio: « Due volte è citato Lucrezio, per quanto io sappia, dal Boccaccio, ma la fonte di ambedue

---

(1) C. Antona Traversi, *Raffronto fra la peste di Tucidide, di Lucrezio e di Giovanni Boccaccio*, in « Propugnatore », XIV (1881), Parte 1ª, p. 303. Mero pretesto ad esercizi di retorico « parallelismo » è il volume di N. Di Lorenzo, *La descrizione della peste in Tucidide, in Lucrezio Caro, nel Boccaccio e nel Manzoni: appunti e note*, Salerno, 1906.

(2) H. Hauvette, *Boccace*, Paris, 1914, p. 213.

(3) P. De Nolhac, *Pétrarque et l'Umanisme*, Paris, 1907², vol. I, p. 160. E in nota l'illustre italianista ribadiva: « Quoiqu'en aient dit Hortis (*Studi*, p. 392) et Novati (Giorn. stor., X, p. 120 [ma 420]), le haut Moyen âge seul parait avoir connu Lucrèce directement, au temps d'Isidore de Séville et de Raban Maur (J. Philippe, *Lucrèce dans la théolog. chrét.*, Paris, 1896, extr. de la *Revue de l'hist. des religions*) ».

le citazioni non è né la conoscenza diretta del poema di Lucrezio, come si volle da alcuno, e neppure Macrobio, come crede il De Nolhac » (1). Inoppugnabili erano queste conclusioni, e tuttavia esse, lungi dal risolvere il problema del rapporto intercorrente fra la peste del Boccaccio e quella di Lucrezio, finivano con il renderlo più pungente e pressante. Perché se non si può evidentemente non essere d'accordo con il De Nolhac e con il Bignone per quel che riguarda la nozione del testo latino da parte del Boccaccio, non è nemmeno concesso ritornare alla posizione di Attilio Hortis, che respingeva nettamente qualsiasi possibilità di dipendenza della descrizione del Boccaccio da quella di Tucidide e di Lucrezio (2). In realtà le coincidenze fra il quadro dipinto dall'autore italiano e quello eseguito dall'autore latino rimangono, e, con la loro presenza, se non clamorosa pur sempre criticamente inquietante, pongono un problema al quale è necessario rispondere.

Potrebbe sembrare a tutta prima che la soluzione proposta per il *De genologia* riesca a valere anche per il *Decameron*. Ma un'ipotesi che sostituisca al testo completo del *De rerum natura*, nella conoscenza del Boccaccio, i versi sparsi citati dai grammatici, non pare che debba offrire troppa garanzia quando si consideri che si verrebbe in tal caso ad ammettere: innanzitutto, che di un unico poema si troverebbero ad essere citati almeno una dozzina di passi (di cui qualcuno costituito da un discreto numero di versi) ricavati da un solo episodio, che occupa

---

(1) E. Bignone, *Per la fortuna di Lucrezio e dell'epicureismo nel Medio Evo*, in « Rivista di filologia e di istruzione classica », XLI (1913), p. 257.

(2) A. Hortis, *Studi sulle opere latine del Boccaccio*, Trieste, 1879, pp. 392-393: « Di Lucrezio è noto ch'egli non descrisse un'epidemia da lui veduta, bensì la dipinse secondo la sua fantasia e gli antichi autori, probabilmente secondo Tucidide. Il Boccaccio aveva egli bisogno di seguire le immaginazioni di un poeta per descrivere una infermità purtroppo allora così generale? [...]. Poteva egli imitare Lucrezio nella descrizione di una infermità che mostravasi con sintomi differenti da quella descritta dal poeta del *De rerum natura*? ».

poco più di 140 versi su quasi 1300 di cui consta il sesto libro; e poi, che questi isolati frammenti, tutti, sarebbero stati conosciuti dal Boccaccio e sarebbero stati presenti alla sua memoria durante la composizione delle pagine introduttive. Insomma, nell'economia delle probabilità delle citazioni e degli incontri del Boccaccio con esse, la cosa sembra presentarsi tutt'altro che facile a verificarsi. Comunque un'indagine in questo senso non è stata condotta: e forse è più facile suggerirla che realizzarla con una pretesa di assoluta compiutezza e certezza totale. Qualche assaggio converrà tuttavia tentarlo. Prendiamo, ad esempio, Macrobio, che, sebbene sia da escludersi come fonte delle citazioni contenute nel *De genologia*, potrebbe rappresentare una fonte per alcuni particolari delle pagine della peste. Nei *Saturnalia* sono citati dall'episodio della peste tre gruppi di versi: i versi 1145-1150, che riguardano taluni sintomi dell'infermità relativi al capo e alla gola; i versi 1182-1189, che trattano di certi segni mortali nel decorso della malattia; infine i versi 1178-1179, che si riferiscono alla mancanza di ogni sollievo e possibilità di cura nel male. Ora solo questi due ultimi versi richiamano direttamente il testo del *Decameron* (il verso 1183, appartenente al secondo gruppo, sulla paura dei morenti — « perturbata animi mens in maerore metuque » — non può avere se non un rapporto minimo con la paura dei sopravvissuti ricordata invece dal Boccaccio: « ... nacquero diverse paure e immaginazioni in quegli che rimanevano vivi »). I versi che ci interessano, suonano: « Nec requies erat ulla mali: defessa iacebant / corpora. Mussabat tacito medicina timore». Ed essi potrebbero indubbiamente rinviare a quelle righe che si leggono nel *Decameron*: « A cura delle quali infermità né consiglio di medico, né virtù di medicina alcuna pareva che valesse o facesse profitto ». Ma, anche qui, a parte la genericità estremamente ovvia dell'osservazione, il rapporto è piuttosto incerto, e comunque assai meno evidente di quello che è dato istituire con altre fonti di cui diremo. I versi riferiti da Macrobio, pertanto, come non rappresentano la fonte delle citazioni contenute nel *De*

genologia così non costituiscono una fonte effettiva per i particolari che si incontrano nella descrizione della peste. Meno ancora di quel che si trova in Macrobio è poi quel che ci viene offerto da altri grammatici che abbiamo passato in rassegna, come Aulo Gellio, Censorino, Servio, Marciano Capella, Fulgenzio, Prisciano, i Mitografi Vaticani (fonti, il secondo e il terzo di questi ultimi, insieme a Prisciano, delle citazioni del *De genologia*) (1).

La questione può invece più facilmente essere dipanata sull'esempio di un'altra soluzione, quella risultata valida per il problema che prima si era presentato agli studiosi, il problema del rapporto Boccaccio-Tucidide. Come tale rapporto è stato definito con il ricorso alla mediazione di Lucrezio, così il rapporto Boccaccio-Lucrezio trova il suo chiarimento attraverso un'altra mediazione, o serie di mediazioni. Perciò, più fruttuosa di un'inchiesta nei volumi dei grammatici, si presenta una ricognizione svolta nel territorio dei testi classici, su quei testi dotati di un autonomo valore letterario, conosciuti ed imitati dal Boccaccio. Uno di questi testi è, intanto, la *Historia Langobardorum* di Paolo Diacono. Una fortunata scoperta di Vittore Branca metteva in luce qualche anno fa l'importanza di una pagina della *Historia Langobardorum* di Paolo Diacono come fonte della descrizione della peste del *Decameron* (2). Ebbene, l'esame di questa fonte ci permette ora di ridurre l'area di coincidenza fra la descrizione del Boccaccio e quella di Lucrezio. Infatti diversi elementi caratteristici del quadro dipinto dal Boccaccio che si potevano ritenere desunti da Lucrezio, appaiono nel resoconto

---

(1) Soltanto Servio, che tante volte cita Lucrezio, ha un generico richiamo all'ultima parte del VI libro del *De rerum natura*, a proposito di un emistichio virgiliano (*Eneide*, III, 138): «*Corrupto coeli tractu*; hic est ordo pestilentiae, ut Lucretius (6, 1095) docet: primo aeris corruptio, post acquarum et terrae, mox omnium animalium ». A proposito di Prisciano e dei Mitografi Vaticani come fonti delle citazioni del *De genologia*, cfr. E. Bignone, art. cit.

(2) V. Branca, *Boccaccio medievale*, Firenze, 1956, pp. 209-213.

della peste che, nel quarto capitolo del libro secondo della sua storia, traccia Paolo Diacono. Tali, ad esempio, sono (accanto ai particolari che si trovano solo nello storico longobardo e nello scrittore italiano, come quello dei segni della peste all'inguine) la circostanza della morte a pochi giorni di distanza dal manifestarsi dei primi sintomi del male (otto o nove giorni per Lucrezio; tre giorni per Paolo, come per il Boccaccio), la notizia dell'abbandono degli ammalati per la fuga dei parenti anche più stretti, il cenno alla situazione delle campagne. Ma quando siano tenuti presenti altri più autentici classici, è dato pervenire ad un'ulteriore riduzione dei rapporti diretti intercorrenti fra Lucrezio e Boccaccio. Perché se Lucrezio aveva imitato Tucidide, egli era stato a sua volta imitato da altri. Anzi nella letteratura latina successiva a Lucrezio si opera una trasmissione di motivi sul tema della peste da autore ad autore, tanto che, nel graduale irrigidirsi di tali motivi, par di assistere alla formazione di un vero e proprio *topos* della peste a cui collaborano poeti e scrittori di grande autorità, come Virgilio, Ovidio, Livio, Seneca, Lucano, Silio Italico. Ora questi classici, se si eccettua l'ultimo, furono tutti, o quasi tutti, certamente o assai probabilmente noti alla cultura medievale e soprattutto al Boccaccio degli anni in cui componeva l'introduzione e la cornice del *Decameron* (1).

È strano che nessuno, per quanto mi risulta, abbia mai fatto questi nomi a proposito della descrizione della peste contenuta nel *Decameron*. Solo il Ginguené si limitò a ricordare incidentalmente Virgilio e Ovidio come imitatori di Lucrezio, ma senza ricavarne le debite conse-

---

(1) Cfr.: A. Hortis, *op. cit.*, pp. 393-407, 416-424; P. Toynbee, *Index of authors quoted by Boccaccio in his « Comento sopra la Commedia »: a contribution to the study of the sources of the Commentary*, nel vol. miscellaneo *Studii su Giovanni Boccaccio*, a cura della Società storica della Valdelsa, Castelfiorentino, 1913, pp. 142-174. E soprattutto si vedano le pp. 402-433 del commento di Vittore Branca all'edizione di G. Boccaccio, *Amorosa visione*, Firenze, 1944.

guenze (1). Nemmeno il fatto che nel *De genologia* fosse richiamato l'episodio della peste di Egina (2) narrato nel VII libro delle *Metamorfosi* (vv. 523-613), doveva indurre qualche studioso a sospettare e denunziare i rapporti intercorrenti fra la « mortifera pestilenza » del Boccaccio e la « dira lues » di Ovidio. Eppure le dipendenze se non sono molte, sono però sufficienti per dimostrare che Ovidio poté suggerire al Boccaccio qualche spunto che si riteneva ricavato da Lucrezio. Così avviene per lo spettacolo degli infermi che ingombrano le strade e muoiono, ritratto da Lucrezio in rapido scorcio: «... multaque per populi passim loca prompta viasque / languida semanimo cum corpore membra videres / horrida paedore et pannis cooperta perire / corporis inluvie ». Scrive il Boccaccio: « E assai n'erano che nella strada pubblica o di dì o di notte finivano, e molti, ancora che nelle case finissero, prima col puzzo de' loro corpi corrotti, che altramenti, facevano a' vicini sentire sé esser morti; e di questi e degli altri che per tutto morivano, tutto pieno ». Ma se qui ha operato una reminiscenza, essa può benissimo venire individuata, più che nel testo di Lucrezio, in quest'altro testo, appunto, di Ovidio: « silvisque agrisque viisque / corpora foeda iacent, vitiantur odoribus aurae / [...] Semianimes errare viis, dum stare valebant / adspiceres, flentes alios terraque iacentes / [...] hic illic, ubi mors deprenderat, exhalantes ». Così, ancora, accade per l'accenno di Lucrezio ai funerali senza accompagnamento che si affrettano a gara, desolati: « Incomitata rapi certabant funera vasta ». Il Boccaccio prima, diffusamente, racconta: « Ed erano radi coloro, i corpi de' quali fosser più che da un diece o dodici de' suoi vicini

---

(1) P. L. Ginguené, *loc. cit.* A Ovidio accenna fuggevolmente qualche commentatore, cfr. p. e.: G. Boccaccio, *Novelle scelte del Decameron*, a cura di Giuseppe Rua e Umberto Renda, Torino, 1953[5], p. 18.

(2) « Hunc [*sc.* Eacum] insuper dicit Ovidius regnasse apud Enopiam, quam ipse ex nomine matris vocavit Eginam. In qua cum peste defecissent homines ... » (XII, 45).

alla chiesa accompagnati; li quali non gli orrevoli e cari cittadini sopra gli omeri portavano, ma una maniera di beccamorti sopravvenuti di minuta gente, che chiamar si facevan becchini, la quale questi servigi prezzolata faceva, sottentravano alla bara, e quella con frettolosi passi, non a quella chiesa che esso aveva anzi la morte disposto, ma alla più vicina le più volte il portavano, dietro a quattro o sei cherici con poco lume, e tal fiata senza alcuno: li quali con l'aiuto de' detti becchini, senza faticarsi in troppo lungo uficio o solenne, in qualunque sepoltura disoccupata trovavano più tosto il mettevano ». E poi in sintesi: « Né erano per ciò questi da alcuna lagrima o lume o compagnia onorati ... ». Ebbene, anche qui, Ovidio può essere stato l'intermediario dell'apparente contatto fra il testo del *Decameron* e quello del *De rerum natura*: « Corpora missa neci nullis de more feruntur / funeribus: neque enim capiebant funera portae ». Ma a questo punto il racconto delle *Metamorfosi* prosegue: « aut inhumata premunt terras aut dantur in altos / indotata rogos. Et iam reverentia nulla est, / deque rogis pugnant alienisque ignibus ardent. / Qui lacriment desunt, indefletaeque vagantur / natorumque virumque animae iuvenumque senumque, / nec locus in tumulos, nec sufficit arbor in ignes ». Ora, tutto questo passo è amplificato dal Boccaccio ed è adattato con una specie di traduzione, evidente e puntuale, dal costume funerario pagano al rito cattolico medievale: « Essi, e per se medesimi e con l'aiuto d'alcuni portatori, quando averne potevano, traevano delle lor case li corpi de' già passati, e quegli davanti agli loro usci ponevano, dove, la mattina spezialmente, n'avrebbe potuti vedere senza numero chi fosse attorno andato; e quindi fatto venir bare (e tali furono che per difetto di quelle sopra alcuna tavola) ne portavano; né fu una bara sola quella che due o tre ne portò insiememente, né avvenne pure una volta, ma se ne sarieno assai potute annoverare di quelle che la moglie e 'l marito, gli due o tre fratelli, o il padre e il figliuolo, o così fattamente ne contenieno. E infinite volte avvenne che, andando due preti con una

croce per alcuno, si misero tre o quattro bare, da' portatori portate, di dietro a quella; e, dove un morto credevano avere i preti a seppellire, n'aveano sei o otto, e tal fiata più. Né erano per ciò questi da alcuna lagrima o lume o compagnia onorati [...] Alla gran moltitudine de' corpi mostrata, che ad ogni chiesa ogni dì e quasi ogni ora concorreva portata, non bastando la terra sacra alle sepolture, e massimamente volendo dare a ciascun luogo propio secondo l'antico costume, si facevano per gli cimiteri delle chiese, poiché ogni parte era piena, fosse grandissime nelle quali a centinaia si mettevano i sopravvegnenti; e in quelle stivati, come si mettono le mercatantie nelle navi a suolo a suolo, con poca terra si ricoprieno infino a tanto che della fossa al sommo si pervenia ». Si tratta di nuovo dell'incontro, promosso da Ovidio, con un celebre passo di Lucrezio. Anche Lucrezio, proprio al termine del suo poema, si sofferma sul disordine dei riti funebri e chiude con la tragica visione (che Ovidio riassume rapidamente) dei cadaveri posti sui roghi destinati ad altri: « Nec mos ille sepulturae remanebat in urbe / quo pius hic populus semper consuerat humari; / perturbatus enim totus trepidabat, et unus / quisque suum pro re praesenti maestus humabat. / Multaque res subita et paupertas horrida suasit. / Namque suos consanguineos aliena rogorum / insuper extructa ingenti clamore locabant, / subdebantque faces, multo cum sanguine saepe / rixantes potius quam corpora desererentur ». Ma per questa scena il Boccaccio doveva avere sotto gli occhi un altro testo.

La visione tetra di quei funerali, in cui il consueto « mos sepulturae » è calpestato, era stata anche ripresa, con più larga e minuta attenzione, da Seneca nella prima scena dell'atto primo dell'*Oedipus*. Lo sventurato re di Tebe, nel lungo discorso con cui si apre la tragedia, parla della pestilenza che ha colpito la città, e, dopo di avere riferito sulle desolate condizioni del cielo e del clima, viene a descrivere le miserevoli esequie: « Nec ulla pars immunis exitio vacat, / sed omnis aetas pariter et sexus ruit / iuvenesque senibus iungit et gnatis patres / funesta pestis; una

fax thalamos cremat / fletuque acerbo funera et questu carent. / Quin ipsa tanti pervicax clades mali / siccavit oculos, quodque in extremis solet, / periere lacrimae: portat hunc aeger parens / supremum ad ignem, mater hunc amens gerit / properatque ut alium repetat in eumdem rogum. / Quin luctu in ipso luctus exoritur novus: / suaeque circa funus exequiae cadunt. / Tum propria flammis corpora alienis cremant; / diripitur ignis: nullus est miseris pudor. / Non ossa tumuli sancta discreti tegunt: / arsisse satis est — pars quota in cineres abit?/ Dest terra tumulis, iam rogos silvae negant ». Quell'« una fax » fa pensare subito all' « una bara sola » del Boccaccio e all' « una croce » della pagina decameroniana, alla scena, del resto tanto diversamente intonata rispetto a Seneca (soffusa com'è di un impercettibile sorriso), che definirei dei funerali multipli. A sua volta quel particolare delle vittime ben individuate e registrate nel passo del tragico latino come giovani e vecchi, padri e figli, marito e moglie, porge una conferma di più circa l'origine della pagina del novellatore italiano, anch'essa attenta ad elencare « la moglie e 'l marito, gli due o tre fratelli, o il padre e il figliolo, o così fattamente ... ». Ma non è questo il solo spunto derivato da Seneca. Il cenno all'impotenza dei medici di fronte al male trova di nuovo nell'*Oedipus* la sua spontanea sorgente, così persuasiva anzi, da indurci a scartare non solo l'ipotesi di una derivazione da Lucrezio (attraverso la citazione di Macrobio) ma anche da Ovidio. Boccaccio infatti nota: « A cura delle quali infermità né consiglio di medico né virtù di medicina alcuna pareva che valesse o facesse profitto ... ». Lucrezio invece, cogliendo piuttosto un'esitazione, avverte: « Mussabat tacito medicina timore ». Ovidio infine, diversamente, osserva: « ... pugnatum est arte medendi: / exitium superabat opem, quae victa iacebat [...] Nec moderator adest, inque ipsos saeva medentes / erumpit clades, obsuntque auctoribus artes ». Ma la recisa negazione del Boccaccio sembra avere la sua fonte più vicina in Seneca, che scrive: « Non vota, non ars ulla correptos levant: / cadunt medentes,

morbus auxilium trahit ». Lo stesso si dica per la precisazione del Boccaccio che si preoccupa di distinguere i sintomi della pestilenza: « E non come in Oriente aveva fatto, dove a chiunque usciva sangue dal naso era segno d'inevitabile morte ... ». Non è in realtà necessario ricorrere per questo a Lucrezio: « ... aut etiam multus capitis cum saepe dolore / corruptus sanguis expletis naribus ibat ». Poiché Seneca nel primo coro segnava: « stillatque niger naris aduncae / cruor ... ». Senza contare che anche Virgilio nel III delle *Georgiche*, ai versi 507-508, aveva scritto: « ... it naribus ater / sanguis »; mentre Ovidio tace su questo particolare. Finalmente, se per le « macchie nere e livide », ricordate dal Boccaccio, in Lucrezio si trova: « ... ulceribus quasi inustis omne rubere / corpus »; in Seneca si legge: « maculaeque cutem / sparsere leves »; un testo, quest'ultimo, che può aver agito sul Boccaccio forse in concomitanza, per quella nota del colore nero, con un emistichio di Lucano: « Iam riget atra cutis ... ».

Ma dei versi che Lucano, nel sesto libro della *Farsaglia*, dedica a descrivere una pestilenza scoppiata fra i soldati che assediano Durazzo (vv. 80-105) ben poco poteva usufruire il Boccaccio. I motivi che si trovano in questo passo sono in effetti ricavati quasi tutti dagli autori precedenti, da Lucrezio e Virgilio, da Ovidio e Seneca. È in sostanza quel che accade anche per la descrizione che Silio Italico, nel libro XIV dei *Punica*, fa della « importuna lues inimicaque pestis » che colpisce l'esercito di Marcello alle porte di Siracusa (vv. 580-634). I tratti sono sempre gli stessi: « fumabat crassus nebulis caliginis aër »; « arebat lingua »; « fauces ... siccae »; « aspera pulmonem tussis quatit »; « saniesque immixta cruore expuitur »; « succubuit medicina malis »; ecc.: i tratti, insomma, costitutivi del *topos* della peste, sui quali il Boccaccio eserciterà una attenta selezione, rifiutandone alcuni ed accogliendone altri. Perciò poco importa se i versi di Silio Italico restavano sconosciuti al Boccaccio, dato che le stesse cose non era difficile che a lui pervenissero attraverso altri poeti. D'altra parte proprio nella fonte di Silio Italico, il XXVI capitolo

del libro XXV di Livio, il Boccaccio poteva trovare qualche elemento singolarmente vivace, tale da impressionare la sua fantasia. Narra Livio: « Nam tempore autumni et locis natura gravibus, multo tamen magis extra urbem quam in urbe, intoleranda vis aestus per utraque castra omnium ferme corpora movit. Ac primo temporis ac loci vitio et aegri erant et moriebantur; postea curatio ipsa et contactus aegrorum volgabat morbos, ut aut neglecti desertique qui incidissent morerentur, aut adsidentes curantesque eadem vi morbi repletos secum traherent, cotidianaque funera, et mors ob oculos esset, et undique dies noctesque ploratus audirentur. Postremo ita adsuetudine mali efferaverant animos ut non modo non lacrimis iustoque comploratu prosequerentur mortuos, sed ne efferrent quidem aut sepelirent, iacerentque strata exanima corpora in conspectu similem mortem expectantium; mortuique aegros, aegri validos cum metu, tum tabe ac pestifero odore corporum conficerent » (1). Il particolare del « contactus aegrorum » sembra non essere rimasto estraneo a queste righe del Boccaccio: « E fu questa pestilenza di maggior forza per ciò che essa dagl'infermi di quella per lo comunicare insieme s'avventava a' sani ... ». E così l'accenno ai funerali quotidiani e all'aspetto della morte sempre presente e ai lamenti continui, pare suggestionare qualche punto del discorso di Pampinea: « E se di quinci usciamo, o veggiamo corpi morti o infermi trasportarsi dattorno [...] Né altra cosa alcuna ci udiamo, se non ' I cotali sono morti ' e ' Gli altrettali sono per morire '; e, se ci fosse chi fargli, per tutto dolorosi pianti udiremmo ». Comunque è notevole, nel passo di Livio, la presenza di certi motivi consueti che si incontrano in un

(1) Più rapido, e meno interessante per noi, è il racconto di un'altra pestilenza che si trova in Livio, III, 6. Si noti che il passo riferito appartiene a quella Terza Deca che il Boccaccio tradusse insieme alla Quarta. Si veda: G. Billanovich, *Il Boccaccio, il Petrarca e le più antiche traduzioni in italiano delle decadi di Tito Livio*, in « Giornale storico della lett. it. », CXX (1953), pp. 311-337.

po' tutte le descrizioni di peste dei classici latini (1). E a questo punto direi che la fonte precisa e dominante (Lucrezio o Seneca) perda d'importanza di fronte ad una realtà più vasta, e cioè al metodo di lavoro proprio degli autori del Boccaccio, un metodo che egli intende soprattutto imitare.

La peste costituiva insomma un vero e proprio *topos*, un tema letterario a elementi obbligati, un'*ekphrasis* canonica (2), a cui il Boccaccio poteva attingere sicuro di ritrovarvi un modello inviolabile, la sintesi della più autorevole tradizione. E proprio per questo bisognerebbe per

---

(1) Notevole, per il ricorrere dei soliti moduli, è anche la descrizione che si trova nel cap. 21 del libro XLI, che però il Boccaccio non doveva conoscere: « pestilentia, quae priore anno in boves ingruerat, eo verterat in hominum morbos. Qui inciderant, haud facile septimum diem superabant; qui superaverant, longiquo, maxime quartanae, implicabantur morbo. Servitia maxime moriebantur: eorum strages per omnes vias insepultorum erat. Ne liberorum quidem funeribus Libitina sufficiebat. Cadavera intacta a canibus ac vulturibus tabes absumebat; satisque costabat nec illo nec priore anno in tanta strage boum hominumque vulturium usquam visum ».

(2) Un retore dell'età di Augusto-Tiberio, Elio Teone, al cap. XI dei suoi *Progimnasmata* (*Rhetores graeci*, ed. L. Spengel, vol. II, Lipsiae, 1854, p. 168), trattando della *ekphrasis-descriptio*, distingue descrizioni di persone, cose, luoghi, tempi, ecc., e fra gli esempi di cose, insieme con la guerra, la pace, la tempesta, la carestia, il terremoto, ecc., cita per l'appunto anche la pestilenza. Al tema retorico della pestilenza accennano anche Petronio (*Satiricon*, cap. I) Quintiliano (*Institutiones*, lib. II, cap. 10°, 4-5; lib. III, cap. 6°, 25-26; lib. VII, cap. 2°, 3°; *Declamationes*, CCCXXVI, CCCLXXXIV); Tacito (*Dialogus de oratoribus*, cap. XXV); Calpurnio Flacco (*Declamationes*, XIX, XLIII). Sarebbe stato naturalmente interessante poter trovare analoghe testimonianze nelle arti poetiche, e in genere nelle *artes dictandi* e nelle *artes sermocinandi*, dell'età medievale. A nessun risultato positivo mi è stato possibile pervenire attraverso una rapida esplorazione condotta sulle tracce del Faral (*Les arts poétiques du XII^e^ et du XIII^e^ siècle*, Paris, 1923) dello Schiaffini (*Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale a G. Boccaccio*, Roma, 1943²) e del Curtius (*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, 1948). Del resto il Boccaccio nel *De genologia*, dovendo elencare esempi di descrizioni, non ricorda fra di essi la peste (cfr. XIV, 7 e 17).

la descrizione del Boccaccio parlare di una presenza di classiche nobilitanti allusioni piuttosto che di una segreta fonte a cui egli attinga, come farà più di una volta per le novelle, per trovarvi aiuto alla sua immaginazione. Insomma, non era un problema di contenuto ma di forma, non di astratta materia ma di squisita ricerca formale (nel più ampio significato), quel che lo induceva a rivolgersi ai classici. Con l'esperienza personale della peste, o comunque con le notizie che di essa o di particolari di essa potevano fornirgli i suoi contemporanei, il Boccaccio non sentiva affatto la necessità di ricorrere ai classici per nutrire di nuovi dati il suo racconto. Dei classici egli aveva bisogno, invece, per risolvere un problema di calcolata arte retorica, per adeguarsi a quegli autori latini che gli proponevano l'esempio di un perpetuo ritorno su certi passaggi, in una specie di ripresa armonica di talune note, di insistente riecheggiare motivi consacrati e divenuti in certo qual modo sacri. Il vario interferire di questo problema di contenuto e di forma determinava anzi il Boccaccio a quella selezione, di cui dicevamo, di fronte al formulario fantastico della peste. Due categorie di immagini gli erano necessariamente precluse: quella che riguarda i sintomi del male (la lingua e la gola e il petto riarsi, il capo indolenzito, ecc.); e quella relativa alla natura sconvolta (l'aria fosca e pesante, le messi inaridite, le erbe bruciate, le acque prosciugate o infette, gli uccelli e gli altri animali colpiti dal male (1)). Al primo ordine di immagini il Boccaccio era

(1) Ecco come Seneca ritrae il cupo opprimente spettacolo: « Iam nocte Titan dubius expulsa redit / et nube maestum squalida exoritur iubar / lumenque flamma triste luctifica gerens / prospiciet avida peste solatas domos, / [...] Non aura gelido lenis afflatu fovet / anhela flammis corda, non Zephyri leves / spirant, sed igne frigit aestiferi canis / Titan, leonis terga Nemaei premens. / Deseruit amnes umor atque herbas color / aretque Dirce, tenuis Ismenos fluit / et tinguit inopi nuda vix unda vada. / Obscura caelo labitur Phoebi soror / tristisque mundus nubilo pallet die. / Nullum serenis noctibus sidus micat, / sed gravis et ater incubat terris vapor; / obtexit arces caelitum ac summas domos / inferna facies. Denegat fructum Ceres / adulta,

costretto a rinunziare dalla stessa realtà storica della peste del 1348 a cui egli intendeva richiamarsi con senso di verità, una verità che era ancora nella memoria dello scrittore e dei suoi lettori. Al secondo gruppo poi non poteva accostarsi perché glielo impediva non soltanto, ancora, una ragione di verità, ma soprattutto una ragione artistica, quella che opera in tutta l'introduzione e che è alle basi stesse della descrizione della peste, la legge cioè del superamento di quella condizione umana angosciosa, provocata dalla peste, in una serena vacanza ricomposta, per iniziativa della lieta brigata, nella giocondità del soggiorno campestre. Non sarebbe infatti stato possibile, in una situazione di sconvolta natura come quella proposta dai modelli classici, trovare alle porte di Firenze il verde paesaggio, segnato da limpide acque e armoniosamente orchestrato dal canto degli uccelli, in cui si rifugiano i tre giovani e le sette donzelle.

A questo paesaggio, che rappresenta la sapiente evasione voluta e attuata dai suoi novellatori e che prolungandosi per tutto il volume incastona in una preziosa ghirlanda le cento novelle, mirava soprattutto il Boccaccio. E la peste nasce e vive semplicemente in funzione di questo paesaggio. Un'occasione dunque, il funebre quadro, per rendere più invitante quel delizioso soggiorno; ma un'occasione, anche, per svolgere un alto esercizio di arte reto-

---

et altis flava cum spicis tremat, / arente culmo sterilis emoritur seges ». Se il Boccaccio non poteva accettare questo spunto, perché avrebbe senz'altro compromesso l'esistenza del sereno ambiente campestre in cui la lieta brigata cercherà scampo, tuttavia proprio il ricordo dell'atmosfera greve di Seneca e degli elementi che la compongono sembra agire, per una suggestione a contrasto, in quel gioioso paesaggio del *Decameron*, anch'esso d'altra parte regolato su di un *topos*, quello del « locus amoenus »: « Quivi s'odono gli uccelletti cantare, veggionvisi verdeggiare i colli e le pianure, e i campi pieni di biade non altramente ondeggiare che il mare, e d'alberi ben mille maniere, e il cielo più apertamente, il quale, ancora che crucciato ne sia, non perciò le sue bellezze etterne ne nega, le quali molto più belle sono a riguardare che le mura vote della nostra città. Ed èvvi, oltre a questo, l'aere assai più fresco ».

rica, per comporre, su di un registro di così eccezionale contenuto, un lavoro di raffinato intarsio, fra i dati di una memoria nutrita di incandescente autobiografia e quelli di una memoria satura di disciplinata letteratura, nella coscienza della responsabile e attiva continuità di una tradizione eterna.

GIOVANNI GETTO

TENDENZE DELLA PROSA DEL BOCCACCIO AI MARGINI DEL « TESEIDA »

Interessi molteplici, istanze divergenti si urtano ed invano tentano di armonicamente intrecciarsi nel *Teseida* del giovane Boccaccio: da un lato lo sforzo del neofita di porre la prima pietra dell'epos in volgare, dall'altro la incapacità tanto sul piano contenutistico delle « armi » come su quello stilistico, di rinunciare a quei toni e a quei modi latamente lirici ed autobiografici, a quelle prolungate note elegiache ed amorose che avevano caratterizzato fino allora il cammino dello scrittore e dovevano ancora segnare cospicuamente di sé la sua avventurosa esperienza letteraria. Di qui Stazio, di là Ovidio, la medievale casistica amorosa e la moderna tradizione lirica (specie lo Stilnovo, sperimentato « in proprio »), son chiamati a spalleggiare il polo « armi » e il polo « amore » del poema-romanzo, destinati a restare in pressoché completa antitesi tra di loro. Ma mentre l'ottava, contesa tra epica e lirica, tra scioltezza discorsiva con echi popolari e inamidature classicheggianti, boccheggia e sbanda nella zona d'incontro tra una prosa che si atteggia a poesia e una poesia che si risolve in prosa, una duplice eterogenea esperienza ai margini del testo poetico rivela, nella complementarità dei suoi piani, il farsi della miglior prosa boccaccesca sotto la spinta di esigenze in chiara via di definizione: nei rispettivi itinerari stilistici, retorico e narrativo, sembra dato di scorgere i presupposti di una convergenza da direzioni e tradizioni estranee l'una all'altra verso un nuovo dominio dell'arte del periodo.

Analizzando alcuni « campioni » prosastici dell'*Ameto* lo Schiaffini ha ricavato e nitidamente fatto scorgere l'immagine di un Boccaccio intento alla ricerca insistita, minuziosa e paziente di un nuovo stile. Il periodo trova appoggio e modello in quello della latinità specie « argentea », ma le ricche scelte possibili che i testi più vegliati offrono allo scrittore per la collocazione delle parole vengono valorizzate ai fini di simmetrie e musicalità proprie delle tecniche medievali (1).

Nel breve giro di due *dictamina* in volgare, paralleli ed assai accosti tra loro, è pure dato di cogliere chiari i sintomi del nuovo corso cui si avvia la ricerca boccaccesca: nelle dedicatorie del *Filostrato* e del *Teseida* il Boccaccio si vien sciogliendo dal turgore del *Filocolo* e sembra incamminarsi alla più rigida disciplina del nuovo momento stilistico.

Sempre assai blando e orecchiato (ove più, ove meno) nell'esperienza del volgare e qui in ogni caso con ruolo di semplice elemento fra i tanti nella tavolozza sinfonica dello scrittore, il *cursus* sembra affacciarsi solo fortuitamente o certo con impiego quanto mai lene in questi e nei successivi periodi della prima dedicatoria: lo indichiamo intanto, pur restando spesso dubitosi:

Molte fiate già, nobilissima donna, avvenne che io, il quale quasi dalla mia puerizia infino a questo tempo ne' servigi d'Amore sono stato (tr?), ritrovandomi nella sua corte intra i gentili uomini e le vaghe donne dimoranti in quella (pl?) parimente con meco (pl), udii muovere e disputare questa quistione (pl), cioè: uno giovane ferventemente ama una donna, della quale niun'altra cosa gli è conceduta dalla fortuna se non il poterla alcuna volta vedere (pl), o talvolta di lei ragionar (-e?) con alcuno (pl?) (tr?), o seco stesso di lei dolcemente pensare (pl) (2).

---

(1) A. Schiaffini, *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale a G. Boccaccio*, Roma, 1943, pp. 180-1.

(2) G. Boccaccio, *Filostrato* (e *Ninfale fiesolano*), a cura di V. Pernicone, Bari, Laterza, 1937, p. 3. Per l'impiego e la concertazione dei vari artifici stilistici nella prosa del B., E. G. Parodi, I) *G. Boc-*

In questo esordio come nel seguito dell'epistola si può forse osservare un decantamento dell' « oltranza stilistica » della prosa del *Filocolo:* c'è riduzione delle sonanti perifrasi, le costruzioni risultano meno enfiate; ma, d'altra parte, non sopravviene ancora una ricerca di rispondenze foniche, d'incastonamento di ritmi poetici, di stretta sistematica ripartizione simmetrica per la sintassi e i contenuti; e, come s'è ora detto, una osservanza nell'impiego del *cursus* è dubbia, quanto meno assai blanda. D'altra parte si potranno certo sottolineare alcune rispondenze simmetriche (*gentili uomini — vaghe donne*, con l'esornativo preposto, *muovere e disputare*), la disposizione in un tricolo — del resto quasi inevitabile — dei tre corni del dilemma amoroso, con consonanza o rima dei tre verbi all'infinito; e, ancora, l'allitterazione *questa quistione, volta vedere*, che dà rilievo fonico a due delle rare clausole di *planus*.

Così in quest'altro periodo (pag. 4):

> Dico adunque (pl?), se Iddio tosto coll'aspetto del vostro bel viso gli occhi miei riponga nella perduta pace, che poscia che io seppi che voi di qui partita eravate (tr?) e in parte andatane dove niuna onesta cagione a vedervi mi doveva mai potere menare (pl), che essi, per li quali la luce soavissima dei vostri Amore mi menò nella mente, oltre la fede che porgere possono le mie parole (pl), hanno assai volte di tante e di sì amare lagrime bagnata la faccia mia e il dolente seno riempiuto (pl), che non solamente è stata mirabile cosa onde tanta umidità sia ad essi venuta (pl), ma ancora non che in voi, la quale credo che come gentile siete così siate pietosa (pl), in uno che mio nimico fosse, ancora che di ferro avesse il petto (pl), a forza di sé avrebbero messa pietate (pl).

---

caccio: per il sesto centenario; II) *La cultura e lo stile del B.*; III) *Osservazioni sul cursus nelle opere latine e volgari del B.*, oggi in *Lingua e letteratura*, a cura di G. Folena, Venezia, Neri Pozza, 1957, vol. II, pp. 462-492 (ivi le indicazioni sulle precedenti sedi di pubblicazione); A. Schiaffini, op. cit., V. Branca, *Strutture della prosa: scuola di retorica e ritmi di fantasia*, in « Siculorum Gymnasium », N. S. IV, 1951, pp. 21-58, poi corretto e aggiornato in *Boccaccio medievale*, Firenze, Sansoni, 1956, cap. II.

le osservazioni sono analoghe: non che artifici scarseggino, e specie la costruzione di tutto il periodo, nella sua studiata complessità, è faticosamente allestita — e notiamo anche frequenti ricerche di allitterazioni (*vostro bel viso*, *riponga nella perduta pace*, *mi menò nella mente* ecc.), varie simmetrie ecc.: ma, a confronto di quanto si osserva nel *dictamen* successivo, si riscontra qui un impegno ed un rigore di assai minor rilievo, ampiamente allentati.

Così inizia la dedicatoria del *Teseida:*

> Come che a memoria tornandomi le felicità trapassate, nella miseria vedendomi dov'io sono, mi sieno di grave dolore (pl) manifesta cagione (pl), non m'è pertanto discaro (pl) il riducere spesso nella faticata mente, o crudel donna, la piacevole imagine della vostra intera bellezza (pl). La quale, più possente che il mio proponimento, di sè e d'amore (pl), giovane d'anni e di senno (pl), mi fece suggetto (pl) (1).

Il « la » alla retorica finzione è dato con una chiara allusione dantesca, sì che il sospiro di Francesca (*...nessun maggior dolore | che ricordarsi del tempo felice | nella miseria...*) arricchisce di un'intima eco quello di Giovanni e ne amplia la voluta: ora, però, *miseria* si trova congiunto a *memoria* da un legame semantico di opposizione (*miseria* presente, *memoria* delle *felicità trapassate*) e insieme di complementarità, e anche, nell'isosillabismo dei due vocaboli, dall'allitterazione e dalla consonanza finale. L'inizio del periodo è su due gerundiali coordinate tra loro, con isosillabismo e rispondenza fonica tra *tornandomi* e *vedendomi:* e c'è pure simmetria ritmica e fonica tra le due coppie *memoria tornandomi* — *miseria vedendomi;* d'altra parte, a *memoria tornandomi* risponde subito *felicità trapassate* (dubbio un orientamento dell'orecchio verso un *planus: felicità tra|passate*).

Due esempi di *planus* subito dopo, con simmetrica

---

(1) G. Boccaccio, *Teseida*, ed. critica per cura di S. Battaglia, Firenze, Sansoni, 1938, p. 3. Da questa edizione son tratte tutte le citazioni che seguono.

collocazione di due sostantivi assonanzati (*dolore-cagione*) con i relativi preposti aggettivi esornativi. Ancora, si rispondono nel numero delle sillabe le coppie *riducere spesso / faticata mente.*

Ad una coppia ritmica di proparossitoni (*piacevole imagine*) fa seguito una di parossitoni (*intera bellezza*). Si noti come, dopo l'ampio giro d'esordio, la ricerca di minute corrispondenze abbia prodotto una forte segmentazione del periodo, con membri ritmici assai brevi.

Consideriamo ancora il periodo successivo:

E quella, quante volte vi viene (pl), con intero animo contemplando (v), più tosto celestiale che umana figura esser con meco dilibero (t); e che essa quello che io considero sia, il suo effetto ne pone argomento chiarissimo (t), però che ella, con gli occhi della mia mente mirata (pl), nel mezzo delle mie pene ingannando non so con che ascosa soavità l'afflitto core, li fa quasi le sue continue amaritudini obliare (v), e in quello di se medesima genera un pensiero umilissimo (t), il qual mi dice: « Questa è quella Fiammetta (pl), la luce de' cui belli occhi prima i nostri accese (pl), e già fece contenti con gli atti suoi gran parte de' nostri ferventi disii ».

Alla monotona sequenza dei casi di *planus* succede qui una certa varietà d'impiego d'altri tipi; e, trascurando ora gli artifici notati più sopra — qui in via di una certa attenuazione — sarà opportuno richiamare l'attenzione specie sulla presenza di elementi ritmici ancor meglio determinabili nella loro autonomia non del tutto risolta nel connettivo del periodo, sequenze isosillabiche quasi di tipo ilariano: « e che essa quello / *che io considero sia* / *il suo effetto ne pone* / *argomento chiarissimo* »: e ancor più rilevata subito dopo: « *già fece contenti* / *con gli atti suoi* / *gran parte de' nostri* / *ferventi disii* ».

Un più studiato impiego del *cursus*, con incatenature (e *consillabicazioni*) si osserva nel seguito dell'epistola: *beatitudine abracciando* (v) *morre'mi* (pl); *con isperanza verdissima* (t) *vi nutrica* (v); *piacervi ho ridotta* (tr); *vostro discernere* (t); *pongo la contenenza* (v); *vennero in Atene* (v); *ceneri furon poste* (v); *volta pervenga* (pl.): per limitarci ad alcune clausole.

Man mano che il *dictamen* procede, la sistematicità, quasi l'ossessione dell'artificio viene gradatamente scemando, pur tenendosi la prosa ad un livello stilistico più complesso di quanto non fosse nell'altra lettera. Il Boccaccio appare orientato verso una maggiore complessità retorica e verso una ricerca di architetture periodiche e ritmiche più aderenti al contenuto del « dittato », più funzionale e centripeta, evolvendosi in tal senso quel che in antecedenza era stato a volte pura efflorescenza decorativa. Gli artifici mirano a dar rilievo al contenuto sentimentale corredandolo di una emotività più sottile: anche se il connubio tra tecnica e materia espressiva avviene di rado, restando disgiunti i due elementi, ed esteriori, « fisiche » le risonanze musicali. *Ameto* e *Fiammetta* perfezioneranno gradatamente la ricerca e ne matureranno i frutti.

Mentre viene così tentando nell'epistola dedicatoria del *Teseida* questa nuova via, la prosa del Boccaccio si avventura occasionalmente, ai margini del testo poetico, anche per un cammino di minor impegno, ma assai interessante: è l'esperienza dello scrittore che si pone a commentare se medesimo, e rivolge alla sua stessa opera quel tipo di cura e interesse che sarà proprio della maturità erudita: opere latine e *Comento* sono in fondo su questa stessa linea di impegno culturale, che attraversa dunque l'attività intera dello scrittore (1).

Le brevi annotazioni dichiarative — stese certo dopo il testo, e probabilmente già a Firenze (2) — non costi-

(1) È stato però di recente provato come certe chiose alla *Fiammetta*, già pubblicate come opera del Boccaccio, debbano essere attribuite a un commentatore più tardo, molto meno fine e meno colto; di conseguenza le chiose al *Teseida*, caso unico di auto-esegesi, van viste come strettamente connesse all'esperienza, rimasta senza seguito, del poema con cui il giovane scrittore ambiva ad essere il primo a cantare le « armi » nel « volgar lazio ».

Cfr. A. E. Quaglio, *Le chiose all'Elegia di Madonna Fiammetta*, Padova, Cedam, 1957.

(2) Cfr. V. Branca, *Boccaccio medievale*, cit., pp. 130-131 e note; G. Billanovich, *Restauri boccacceschi*, Roma, 1945, pp. 126-27 n. 2.

tuiscono una manifestazione « di punta » nella ricerca del prosatore, ma sono a volte di stile assai sorvegliato e di felice estro narrativo: esse possono contribuire a definire le strutture più fondate, lo schema più saldo della sua prosa, separandone quanto di ancora torbido e confuso vi si sta aggirando attorno.

Nello scritto dedicato ad illustrare l'autografo del *Teseida* rivelatore delle chiose, il Vandelli, che lo aveva scoperto (1), suggeriva che l'idea di corredare il suo poema di chiose fosse venuta al Boccaccio da un codice, stato di suo possesso, contenente la *Tebaide* di Stazio con le annotazioni di Lattanzio Placido (2).

La richiesta ad un amico di una *Tebaide* annotata, che leggiamo nell'epistola *Sacre famis* sembrava attribuire maggior certezza all'ipotesi: e il rapporto venne più tardi precisato con finezza dal Billanovich, quando questi ebbe a dimostrare la natura scolastica e retorica delle prime quattro lettere dell'epistolario boccaccesco: una volta chiarita, infatti, l'inesistenza del destinatario possessore della *Tebaide* chiosata, appariva probabile che il Boccaccio, proprio lui, fosse in possesso di un codice con quella caratteristica e ne traesse il retorico spunto (3).

---

(1) *Un autografo della Teseide*, « Studi di filol. it. », II, 1929, pp.1-76.

(2) Autore probabile anche di un commento all'*Achilleide* e di un compendio dei miti contenuti nelle *Metamorfosi* (*Narrationes fabularum ovidianarum*, ed. H. Magnus, Berlino, 1914): pagano, con tendenze misticheggianti. Per il commento alla *Tebaide* qui si cita dall'ed. a cura di R. Jahnke, Lipsia, Teubner, 1898. Forse era già a quel tempo nelle mani del B. quel codice (oggi Laur. XXXVIII, 6) con la *Tebaide* chiosata che egli a un certo momento integrò di quattro carte guaste o perdute. Il B. mostra anche altrove nella sua opera di conoscere e utilizzare Lattanzio Placido, pur confondendolo, come generalmente al suo tempo, con Lattanzio apologista. Cfr. A. Hortis, *Studi sulle opere latine del Boccaccio*, Trieste, 1879, pp. 232, 473, e specie 409.

(3) G. Billanovich, *Restauri boccacceschi*, cit., p. 75, n. 1. Più tardi lo stesso Billanovich ribadiva l'osservazione, sia pure facendo rimarcare che tra la data di quei *dictamina* (suppergiù

Il Vandelli (1) aveva notato una « somiglianza di qualità » tra l'apparato di chiose latino e quello del Boccaccio, essendo le annotazioni del primo « ora brevi postille esegetiche della lettera del testo, ora dichiarazioni diffuse di erudizioni geografiche e mitologiche o d'altro genere » (disposte materialmente nel codice, per di più, in modo simile a quelle del *Teseida*).

La somiglianza non è certo delle più marcate. Le chiose latine costituiscono in realtà un complesso assai più organico del commento volgare e soprattutto condotto con piena coerenza e rigore di metodo; ci si sente un prodotto della scuola: il commentatore è attento alla spiegazione letterale, al chiarimento dei cenni mitologici mediante sommari riassunti, all'identificazione delle varie figure e colori ecc. ecc. (p. es. I, 41, I, 58, IV, 630 ecc.). È qui frequente il ricorrere di termini greci; ogni volta che sembra opportuno o possibile, l'autore cita i precedenti letterari del passo in questione: Virgilio, Ovidio ed altri poeti sono richiamati di continuo: laddove il Boccaccio solo in un caso, e come per distrazione, indica la sua fonte, preferendo l'espressione generica « Scrivono i poeti che... » od omettendo completamente qualsiasi indicazione (2).

Nel confronto, il Boccaccio fa la figura del dilettante, pur trasparendo una certa intenzione e buona volontà dell'autodidatta di accostarsi ad un tipo di commento scolasticamente impostato. E differenze numerose, ovviamente, comporta il fatto che il certaldese, chiosando se medesimo, non ha dubbi sul testo né gravi perplessità nello spiegare le favole che, se aveva citate nelle ottave, naturalmente conosceva con ampia sufficienza; e la sua posizione, sebbene egli badasse a dissimularsi adottando la terza per-

---

del tempo del *Filocolo*) e quella del *Teseida* dovevano correre alcuni anni, poiché nuovi e crescenti indizi inducevano a spostare a Firenze la composizione del poema: *Prime ricerche dantesche*, Roma, ed. di Storia e Letteratura, 1947, p. 51 e n. 1.

(1) art. cit. p. 76.

(2) *Teseida*, VI, 53, 1.

sona quando parlava dell'autore, non poteva non essere diversa da quella di chi affronti un superiore testo letterario, per di più abbastanza lontano nel tempo.

Ma che il giovane erudito non abbia in ogni caso tenuto a stretto modello quelle antiche postille appare del resto particolarmente evidente se si confrontino le chiose dell'uno e dell'altro commento a proposito dei brani per così dire comuni ai due testi, dei brani cioè che in ampia misura il Boccaccio trasferì quasi di peso dalla *Tebaide* nel suo poema: si vedrà che nulla che non sia fortuito s'incontra di simile. Così per i tratti del VI libro del poema latino adattati all'XI del *Teseida*, così per il brano della casa di Marte, passato con poche variazioni dal VII libro del poema staziano al VII di quello boccaccesco (1). Ma l'impiego di postille marginali per chiarire elementi, spesso anche mitologici, del testo, era quotidiano anche al tempo del Boccaccio: ricordiamo qui specie le chiose che accompagnano di frequente nei codici i volgarizzamenti dei testi latini e poi ovviamente lo stesso rinvio ad un apparato di chiose che lo scrittore fa qui nel *Teseida* (p. 199) a proposito di una sua allegoria e di una canzone del Cavalcanti (cfr. in seguito) (2). Né sarà certo da dimenticare che la chiosa era in certo senso anche attività pubblica (ad esempio nelle « esposizioni » dei testi sacri) e che proprio in

(1) Cfr. V. Crescini, *Contributo agli studi sul B.*, Torino, Loescher, 1886, appendice al cap. IX. Uno dei brani ripresi dal B. è quello che descrive l'abbattimento della selva: e la ripresa è assai fedele; a un certo momento, però (XI, 24, 4-5), compaiono due alberi, il « fragil corilo » e il « bicolore mirto », assenti dal testo staziano, ma presenti nel brano di Ovidio (*Metam.* X, 90 sgg.) cui Stazio, a sua volta, aveva ampiamente attinto. Forse il B. fu portato al raffronto tra i due testi classici dalla citazione ovidiana che Lattanzio offriva nel suo commento.

(2) In molti dei manoscritti che tramandano il volgarizzamento che, di un compendio dell'*Eneide* dovuto a certo frate Attanasio minorita, aveva eseguito il notaio fiorentino Andrea Lancia, sono presenti chiose, spesso d'ordine mitologico: esse compaiono in zone diverse della tradizione e devono perciò esser ritenute quanto meno assai antiche: cfr. *La istoria di Eneas vulgarizata per Angilu di Capua*,

questo genere di consuetudine di « cultura popolare » andrà a situarsi il commento dantesco dello stesso Boccaccio, con comunanze di procedimenti e di formule illustrative.

Il Boccaccio, con la sua eccezionale vocazione letteraria e culturale di preumanista, specie con la viva attrazione per i miti, con l'interesse erudito che presiede per larga parte all'ideazione e composizione del poema, era naturalmente portato a concepire queste chiose come lo schema più atto ad accogliere la sua dottrina, ed era disposto a calarla in esso anche quando col testo non ci fossero che scarsi rapporti. S'incontra nel suo commento anche qualche esempio di chiosa scolastico-interpretativa, qualche tentativo di impostare un'interpretazione o retorica o allegorica del suo testo, secondo gli schemi della cultura medievale e, forse, dietro suggerimento della sua devota clientela dantesca (specie *Convivio*): le più cospicue (ed anche le più tirate per i capelli), sono quelle del settimo libro a proposito delle raffigurazioni dei regni di Venere e Marte, in cui anche il procedimento e lo stile ricalcano scolastiche vie: ma anche altrove, sporadicamente, ci si imbatte in qualche chiosa del genere, che ha sempre sapore di tentativo avventurato ed occasionale, e, diremmo, poco convinto: anche se, d'altra parte, affiora qua e là un interesse naturalistico e psicologico coerente alla personalità dello scrittore:

Scrivono fingendo i poeti che la casa di Marte, dio delle battaglie, sia in Trazia, a piè de' monti Rifei. Alla quale fizione volere inten-

---

a cura di G. Folena, Palermo, 1956, p. 233 e sgg. Dal ms. Laurenziano-Gaddiano 18 traiamo questa chiosa che si potrà confrontare con *Tes.*, VII, 50, 1, pp. 206-7:

Quatro cagioni asegna Vergilio che furono quelle per le quali Iuno dea dela sapienzia fu nimica de' Troiani: prima, per lo giudicio che diede Paris figlio del re Priamo, contra lei. Con ciò sia cosa che Iuno e Minerva e Venus contendessono insieme quale di loro fosse la più bella, di comune concordia comissono in Paris che desse una mela d'oro a qual fosse la più bella, promettendogli Iuno sapienza s'a lei la desse e Minerva potenzia e Venus belleza; onde la diede a Venus, per la qual cosa fu da lei amato, e da Iuno con Minerva fu odiato con tutti Troiani. La seconda fu... (c. X, r.).

dere, è da sapere che, secondo che vogliono alcuni filosofi, che l'ira e il furore s'accende più fieramente e più di leggiere negli uomini ne' quali è molto sangue, che in quelli ne' quali n'è poco; e questo veggiamo noi essere vero per aperta testimonianza di quelli di Barberia e di quelli della Magna: quegli di Barberia sono sotto caldo cielo e hanno poco di sangue e sono uomini mansueti; quegli della Magna sono sotto freddo cielo e tutti pieni di sangue, furiosi e vaghi di guerra: per che ottimamente finsero i poeti la casa di Marte, cioè l'appetito della guerra, in Trazia, cioè in quella provincia posta sotto tramontana là dove sono similmente li monti Rifei.

(I, 15, 6)

Ma le chiose mitologiche dottrinali, tra quelle che non siano esclusivamente dirette a chiarire la lettera del testo, prevalgono nettamente. Si veda, ad esempio, quel tratto del sesto libro in cui il poeta, volto a costruire sul modello classico una sfilata-rassegna degli eroi destinati a combattersi nel seguito della vicenda, sfrutta il pretesto della chiosa per uno sfoggio di cultura assai interessante. Vi compare infatti, chiaramente percepibile, quella tendenza alla classificazione di miti e fatti storico-leggendari secondo un organico unitario schema ciclico, che sarà propria della sua seconda maturità. Facendo convergere nella sua immaginaria Atene personaggi provenienti da miti e zone leggendarie molteplici egli si sente obbligato a cercar di stabilire nel mondo del mito un prima e un poi, una cronologia relativa.

La sfilata è aperta da Licurgo, infelice padre di Ofelte: egli porta ancora il lutto...:

> Il primo venne, ancora lagrimoso
> per la morte d'Ofelte, a ner vestito,
> il re Ligurgo.....
>
> (VI, 14, 1-3).

Nella chiosa il Boccaccio narra sommariamente la vicenda di Isifile e del serpente (traendola dallo stesso Stazio che qui viene imitando), e conclude

> Della morte di questo fanciullo portava ancora
> bruno Ligurgo e ancora ne piagnea.

Così poco più in là, a chiarimento di un cenno circa una disgrazia che attende al varco Minosse:

> Questo Androgeo, figliuolo di Minòs, essendo poi,
> dopo queste cose, ad Atene in istudio, vi fu ucciso.

Le chiose ed il testo si rispondono qui in un unico intento: ma basterà rinviare genericamente a tutto l'episodio.

I rapidi accenni nel corso della descrizione del regno di Venere (VII, 50-67) costituiscono pretesto per il più cospicuo grappolo di chiose mitologiche: ma in questo prorompere di materiali ha modo di farsi largamente strada l'innato estro dello scrittore, e si incontrano allora alcune esposizioni di miti che son quasi dei raccontini con una loro autonomia narrativa.

Certo la posizione affettiva del Boccaccio nei riguardi di questa congerie di materiali mitologico-eruditi, « quella semplice, trasparente, garbata umanità... che simpatizzava con la mitologia e soprattutto con le storie sentimentali, erotiche e avventurose ch'essa offriva alla sua curiosità e gusto narrativo » (1) seppe permeare di sé la varia esposizione: si veda ad esempio la misurata partecipazione del chiosatore alla vicenda di Ipomenes e Atalanta:

> Ceneo, re d'Arcadia, ebbe una figliuola bellissima, il cui nome fu Atalanta, la quale più che alcuna altra persona correva velocemente. Costei con alcuno iddio si consigliò se ella si dovesse maritare o no: fulle risposto che ella fuggisse di maritarsi, ma che pure alla fine, male per sè, si mariterebbe. Per la qual cosa costei, acciò che niuno la dimandasse per moglie, pose uno cotale patto: che chiunque la volesse per moglie, dovesse correre a pruova con lei; e se egli corresse più di lei, l'avesse; se ella corresse più di lui, che quello cotale che fosse da lei vinto, fosse ucciso. Per la quale pruova, non potendola alcuno vincere, più giovani furono morti.
>
> Alla fine uno giovane, il quale era bellissimo e gentile uomo, avendo molto biasimato coloro li quali per avere costei per moglie

(1) Così il Battaglia: G. Boccaccio, *Teseida*, ed. cit. Introd., pp. XXXIV-V.

si mettevano a tale pericolo, la venne a vedere, e, vedutala, sommamente gli piacque; di che egli disse di volere correre con lei; ma ella, *vedendolo così bello*, ne cominciò ad avere compassione e a pregarlo che egli non si mettesse a quello pericolo..... Furono adunque Ipomenes e Atalanta in su il corso, e cominciarono a correre; e dopo alquanto, veggendosi Ipomenes avanzare, gittò l'una di queste mele, la quale come Atalanta la vide, subitamente la corse a ricogliere; e in questo spazio Ipomenes le 'ntrava innanzi; e veggendosi ragiugnere, gittò la seconda, e poi la terza; le quali mentre che Atalanta penò a racogliere, Ipomenes pervenne prima di lei al termine posto; e così l'ebbe per moglie. Ma poco la godeo.....

(VII, 50, 1, p. 202-3).

La narrazione sembra procedere del tutto dimentica del suo scopo pratico originario, che avrebbe richiesto molto meno, e l'autore, man mano che si addentra nell'argomento della sua favola, si fa partecipe delle vicende dei personaggi: si noti quel tocco psicologico — *vedendolo così bello* — così efficace nella semplicità della sua enunciazione. Si direbbe che lo scrittore, preso dal tema, non sappia staccare la penna dal foglio: egli segna una linea ininterrotta di racconto, con tutta una serie di relative che vanno a infilarsi una nell'altra: *il cui nome...*, *la quale...*, *per la qual cosa.... per la quale pruova...*, *il quale era...*, *di che egli disse...*; ecc. ecc. (forse lo stesso punto a capo, che noi abbiamo qui introdotto, costituisce un elemento arbitrario, pur contribuendo a rilevare la felicità della narrazione).

Lattanzio Placido così riferiva il mito di Semelè:

Iuno dum videret a Iove Semelen diligi, in aniculam versa est decoratam. Dolum meditans Semeles limen ingressa est, cui ita locuta est: Si te, ut perhibent, integre amat Iuppiter, hoc ab eo impetra, ut talis ad te veniat, qualis Iunoni solet videri. Quae ita inducta Iovem rogavit. Qui cum negaret, et diceret aspectum dei nullo modo ferre posse mortalem, tandem promisit tali se habitu ad eam esse venturum, quali ad Iunonem consuevit. Qui cum venisset cum fulmine, Semele sustinere non potuit et obiit. Iuppiter vero aperto eius velocissime utero Liberum patrem aperto femore abdidisse dicitur, ut expletis novem mensibus legitime nasceretur.

(*Teb.*, I, 12).

È una delle chiose più vivaci del commentatore antico, ma quel suo esporre puramente informativo, seccamente compendiario, resta privo di movimento e non c'è alcuna partecipazione alla vicenda: domina il fine pratico, l'interesse rimane al testo che si tratta di far comprendere, il commento è ad esso totalmente subordinato.

Tra il carattere scolastico di questa prosa di Lattanzio Placido e quello di compilazione e catalogo che l'esposizione dello stesso mito ha nelle *Genologie* (1), ove subentra anche una preoccupazione di esegesi allegorico-teologica, la chiosa al *Teseida* ha una sua autonomia e vivacità narrative, e Giunone sembra esser divenuta una figuretta realistica di una furbizia ingannatrice da *Decameron*, Semelè una giovane semplice e alquanto vanesia, una « madonna baderla », pronta a cadere nel tranello che le vien teso:

> Semelè fu figliuola di Cadmo, e molto amata da Giove; e essendo gravida di lui, Giunone, in forma d'una vecchierella andò un dì a lei, e intrata in novelle seco, la dimandò se Giove l'amava molto. Semelè rispose che credeva di sì; a cui Giunone disse: « Vuoi tu conoscere se egli t'ama quanto egli dice? Ora il priega che egli si congiunga teco nel modo che egli si congiugne con Giunone; se egli il fa, allora potrai dire che egli sommamente t'ami ». Semelè così fece; di che Giove, per lo saramento che fatto avea, non potendolo indietro tornare, la fulminò; laonde ella arse e tornò in cenere.
>
> (V, 58, 4).

---

(1) II 64:

Semeles Cadmi filia fuit et Hermionis, ut satis per Ovidium patet in maiori volumine. Hanc ex Jove pregnantem cum egre ferret Juno, ei in vetulam Beroem Epidauream transformata suasit ut experiretur nunquid amaretur a Jove, ut ab eo postularet ut secum prout cum Junone concuberet. Juppiter autem dolens quia iurasset, sumpto minore fulmine, eam percussit et mortua est, eique ex utero nondum perfectus infans eductus est, qui Bachus postea fuit. Figmenti huius ergo veritatem puto hanc feminam pregnantem, ut ipsa sonat fabula, fulmine percussam; non enim ignis, id est Juppiter, aeri, id est Junoni, miscetur, nisi per fulmen ad inferiora descendens.

G. Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium libri*, a cura di V. Romano, Bari, Laterza, 1951, vol. I, p. 111. Cfr. pp. 262-63 e anche G. B., *Amorosa Visione*, a cura V. Branca, Firenze, Sansoni, 1944, canto XVIII, 1-42, e commento.

Nella ricordata rassegna di eroi del sesto libro compare ad un certo momento un ricordo di Narciso, qui dal Boccaccio trasferito attingendolo alla consueta fonte staziana:

> Tu quoque praeclarum forma, Cephisse, dedisses
> Narcissum, sed Thespiacis iam pallet in agris
> Trux puer, orbata florem pater alluit unda (1).
>
> (*Teb.*, VII, 340-2).

> Avrebbe quivi Cefiso mandato
> Narcisso, se non fosse che in fiore
> già ne' campi tespiaci mutato
> era, per troppo a sé avere amore,
> spesso dal padre in su 'l lito bagnato,
> sì com'io credo, per troppo dolore
> d'aver perduto en la sua fanciullezza
> il caro figlio per troppa bellezza.
>
> (*Tes.*, VI, 61).

Lattanzio Placido, di fronte alla posizione retorico-letteraria di Stazio, che si rivolge al personaggio del mito e gli parla, realizzando una preziosa, dotta allusione, si sente tenuto come commentatore a chiarire il cenno del suo testo ed offre un breve riassunto della vicenda del giovinetto, mirando dritto al suo scopo:

> Narcissus venandi studiosus fuit. Quo labore fatigatus venit ad fontem, ut restingueret sitim. Qui in fontis speculo imaginem suam vidit et amavit, cum putaret alienam. Et cum coepisset eius desiderio cottidie intabescere, in florem sui nominis est mutatus.

Anche le esposizioni del Boccaccio hanno un carattere compendiario: ma è uno stile riassuntivo che sa allargarsi a contenere una misurata partecipazione dello scrittore alle vicende narrate, tendendo quasi, come già s'è detto, ad una autonomia di racconto: si pensi per contrasto ad un'altra tradizione narrativa di stile compendiario, al *Novellino*, in cui la estrema semplificazione, la riduzione delle vicende al nocciolo, alla pura trama va vista e valu-

(1) Cito dall'edizione a cura di A. Klotz, Lipsia, Teubner, 1908.

tata nell'alveo della tradizione esemplaristica del medio evo religioso (1):

Narcis fu molto buono e bellissimo cavaliere. Un giorno avvenne, ch'elli si riposava sopra una bellissima fontana e, dentro l'acqua, vide l'ombra sua, molto bellissima. E cominciò a riguardarla, e rallegravasi sopra alla fonte. E così credeva che quella ombra avesse vita, che stesse nell'acqua; e non si accorgeva che fosse l'ombra sua. Cominciò ad amare e innamorare sì forte, che la volle pigliare. E l'acqua si turbò e l'ombra sparìo; ond'elli incominciò a piangere. E l'acqua schiarando, vide l'ombra che piangea. Allora egli si lasciò cadere nella fontana, sicchè annegò. Il tempo era di primavera. Donne si veniano a diportare nella fontana: videro il bello Narcis affogato, con grandissimo pianto lo trassero dalla fonte e, così ritto, l'appoggiaro alle sponde. Onde, dinanzi allo dio d'Amore andò la novella. Onde lo dio d'Amore ne fece nobilissimo mandorlo, molto verde e molto bene stante: e fu ed è il primo albero, chè prima fa frutto e rinnovella amore (2).

(XLVI).

La partecipazione del narratore ai casi di Narciso nel loro significato umano è assai scarsa, l'attenzione è più alla vicenda che al personaggio; egli non ha badato che ad un'esposizione il più possibile sommaria della vicenda, senza considerarne dall'interno lo svolgimento. È un'architettura chiara, a due sole dimensioni: e si direbbe che la profondità prospettica che manca sia sostituita dai vuoti ritmici, dalle pause. Il racconto corre veloce in crescendo sino alla tragedia: qui c'è un brusco arresto, dato dall'assoluta antitesi della nuova proposizione (*Il tempo era di primavera*), con il suo contenuto di inattesa notazione stagionale, con quanto precede.

Nella chiosa del Boccaccio — se teniamo presente la lunga narrazione ovidiana — c'è pure sommarietà, compendiosità: ma figurano anche freschissimi elementi narrativi:

---

(1) S. Battaglia, *Premesse per una valutazione del « Novellino »*, in « Filologia romanza », II, 1955, pp. 259-286. Cfr. anche G. Folena, in « Paragone », L, 1954, N. 50, p. 33.

(2) Testo Gualteruzzi, ed. a cura di L. Di Francia, Torino, UTET, 1930, pp. 78-9.

Narcisso fu figliuolo di Cefiso, e fu bellissimo giovane e grandissimo cacciatore, e di più belle giovani, che di lui s'erano innamorate, s'aveva fatto beffe senza volerle udire o vedere o amare. Avvenne un dì che, avendo egli, e per la stagione che era calda e per la fatica durata, grandissimo bisogno di rinfrescarsi e di riposo, s'abattè in una valle nella quale era una chiarissima fonte. Quivi, non avendo egli mai né in ispecchio né in altro veduto se medesimo, facendosi col viso sopra la fonte forse per bere, vide nell'acqua la sua effigie stessa, la quale gli parve sì bella, che, credendo che fosse una giovane che dentro vi fosse, s'innamorò di se medesimo né mai di su quella si partì, che egli vi morì, e fu dagli iddii convertito in un fiore violetto, il quale ancora si chiama narcisso: e per questo non poté essere con gli altri gentili uomini ad Attene.

La vicenda del giovinetto ha commosso lo scrittore, che con misura e garbo la porge al suo lettore in una prosa sorvegliata ed attenta: si noti la presentazione del protagonista con i due superlativi assoluti, in chiave diversa dal *Novellino*, ove i superlativi relativi hanno una funzione ritmica e insieme contribuiscono a formare l'atmosfera estetica ed affettiva, il « candore » di toni; e si osservi l'inversione *di più belle giovani... s'aveva fatto beffe* con la sapiente collocazione al mezzo della relativa, la terna di verbi *udire o vedere o amare*, il costante bilanciarsi delle misure del periodo (*e per la stagione che era calda e per la fatica durata, di rinfrescarsi e di riposo, né in ispecchio né in altro*): tutti caratteri della più matura arte boccaccesca. Facciamo notare ancora la determinazione realistica *credendo che fosse una giovane* dove si perde il motivo ovidiano « narcisistico », che nel *Novellino* è lasciato invece più indeterminato (*credeva che quella ombra avesse vita...*).

L'erudizione resta pesante quasi esclusivamente nel testo poetico, ove il ricordo di Narciso è una delle zeppe più palesi: mentre nella chiosa il pretesto emerge solo con l'ultima proposizione (1).

---

(1) Il B. si tiene al nucleo del racconto, compendiando specie la prima parte della tradizione ovidiana, in cui si indugia sul rifiuto costante del giovinetto alle innamorate. Nelle *Genologie* l'esposizione è

Tuttavia un espandersi completamente libero della vena narrativa non ha mai luogo, neppure in quella lunga chiosa del VII libro ove i miti si susseguono in una catena che sembra non terminare mai: perché il Boccaccio non può convenientemente abbandonare i limiti di uno stile compendiario, riassuntivo, quale egli fu portato a realizzare nel concepire le sue chiose, e rinunciar a contenere nello schema espositivo e didascalico della chiosa il dilatarsi turgido della materia erudita. Egli si attiene sempre con fedeltà e zelo di neofita al mito che viene raccontando, in qualche caso fermandosi anzi dubbioso a segnalare una divergenza tra le sue fonti (p. es. XI, 61, 1) o un tratto che alla sua scrupolosa volontà di determinazione sembrasse lacunoso:

> Elena, sirocchia di Castore e Polluce, fu prima rapita da Teseo che da Paris; poi essendo Teseo con Peritoo, suo amico, andato per rapire Proserpina (*là overo in altra parte che fosse ito*), la madre di Teseo rendé Elena a' fratelli.
>
> (I, 130, 7).

e mai si perita di aggiungere qualche ampliamento o fronzolo suo.

Ricorrono anche formule di trapasso che testimoniano l'intenzione del chiosatore di trascorrere per sommi capi, tenendosi all'essenziale: *Alla fine*, *E acciò che io non sponga ogni parte della favola*, *ché saria troppo lungo*... (V, 31, 1), ecc., e si sa che appaiono di continuo anche dei rinvii a chiose precedenti, là dove il testo ripresenta lo stesso

---

più completa e l'autore non manca di trar fuori un preteso significato riposto:

(VII, 59, p. 380)

... die quadam [Narcissus], cum tam labore venationis quam estu temporis fessus in recentem vallem secessisset, sitiens se in limpidum reclinavit fontem, et viso ydolo suo, quod ante non viderat, existimans fontis nynpham, repente pulchritudinem probavit et captus est, et cum non posset quod arbitrabatur posse contingere, cum se ipsum stulta concupiscentia ligasset, post longam querelam sui obitus ibidem inedia periit, et in florem sui nominis miseratione Nynpharum versus est. Hac ex fictione moralis excerpitur sensus. Nam...

mito (1). In un caso particolare lo scrittore è del tutto esplicito: lo si incontra nella più lunga chiosa del VII libro, dove il Boccaccio, ingolfatosi in una confusa ed assurda analisi allegorica, rimanda il lettore desideroso di saperne di più alla canzone d'amore del Cavalcanti e *alle chiose che sopra vi fece Maestro Dino del Garbo* (p. 199).

A volte, nella fretta, lo stile è alquanto trascurato: avviene o che il poeta non concateni in un periodo organizzato le diverse fasi della vicenda, ma le lasci disgiunte e scisse e le disponga con sommarietà paratatticamente (ad es. I, 7, 1) o che, viceversa, ricorra ad una lunga serie di relative:

> Scrivono i poeti che una femina fu, *la quale* ebbe nome Medusa, e era chiamata Gorgone; *la quale* aveva questa proprietà, che chiunque la vedea diventava di pietra; *la qual cosa* udendo uno giovane, *ch'* avea nome Perseo, avuto uno scudo di cristallo da Pallade, andò verso questa Gorgone; *la quale*.....
>
> (I, 1, 3).

È quel che già avevamo osservato nel raccontino di Atalanta e Ipomenes e che si può agevolmente notare nelle altre chiose più sopra riportate: caratteristica propria anche delle esposizioni più permeate di simpatia e garbo:

> ... *al tempo che* i giganti combatterono con gl' iddii, Tifeo gigante perseguitò molto Venere, *la quale*, paurosa di lui, con Amore in braccio, *il quale* era piccolo fanciullo ancora, fuggendolo pervenne ad Eufrate fiume, e quivi tra le cannucce nate in su la riva si nascose. *Avvenne che* soffiando il vento in queste cannucce, elle cominciarono a sonare, *di che* la paura crebbe a Venere che quello suono non fosse de' nemici che sopravenissero; *per che* ella pietosamente cominciò ad invocare l'aiuto delle ninfe di quella contrada, *laonde* subitamente apparvero due pesci, *sopra li quali* ella e 'l figliuolo saliti valicarono il fiume; *in merito del quale* servigio ella gli trasportò in cielo e fecene quel segno del sole che si chiama Pesce.
>
> (IX, 29, 4).

---

(1) Formule come *alla fine*, *avvenne che* o altre sono però alquanto ambigue: indicano un'urgenza di passar oltre, ma hanno anche a volte valore di soluzione narrativa.

Non è una tendenza limitata alle chiose al *Teseida*, questa di un discorso quasi ininterrotto grazie ai trapassi relativi: come presenza di un elemento logicizzante che stona nel contesto stilistico tradizionale questa concatenazione sintattica è ben nota tra le *Rime* boccaccesche:

> All'ombra di mill'arbori fronzuti,
> in abito leggiadro e gentilesco,
> con gli occhi vaghi e col cianciar donnesco
> lacci tendea, *da lei* prima tessuti
> de' suoi biondi capei crespi e soluti
> al vento lieve, in prato verde e fresco,
> una angiolella; *a' quai* giungeva vesco
> tenace Amor, ed ami aspri ed acuti.
> *Da' quai*, chi v'incappava lei mirando,
> invan tentava poi lo svilupparsi
> tant'era l'artificio che i teneva.
> Ed io lo so..... (1).

e costituisce, si osservi bene, uno degli stilemi più decisivi tra quanti forzano l'ottava boccaccesca ad un discorso prosastico, scioltamente narrativo, tenendola in una zona che non è né di prosa né di poesia nella più comune accezione dei termini, ma configurandola come un ininterrotto itinerario stilistico-narrativo continuamente in bilico tra numero e *oratio soluta:* tendenza di prima importanza nel cammino che introduce al *Decameron.* Ecco l'inizio della narrazione del *Teseida:*

> *Al tempo che* Egeo re d'Attene era,
> fur donne in Scizia crude e dispietate,
> *alle qua'* forse parea cosa fiera
> esser da' maschi lor signoreggiate;
> *per che*, adunate, con sentenzia altiera
> diliberar non esser soggiogate,
> ma di voler per lor la signoria;
> e trovar modo a fornir lor follia.
>
> (I, 6).

---

(1) G. Boccaccio, *Rime — Caccia di Diana*, a cura di V. Branca, Padova, Liviana, 1958, sonetto II (p. 4-5).

ed un'altra ottava poco più in là (13: le Amazzoni imperversano):

> A questo scotto i Greci assai sovente
> incappavan per lor disaventura;
> *per che* a Teseo, al lor signor possente,
> duca d'Attene, spesso con rancura
> eran posti richiami di tal gente
> e di lor crudeltate a dismisura;
> *ond'elli*, in sé di ciò forte crucciato,
> propose di purgar cotal peccato.

Nonostante la diversità delle tradizioni in cui lo scrittore s'inserisce con le sue varie opere, egli impone costantemente la sua sigla più personale, il segno più incisivo di quello che sarà lo stile dell'artista maturo.

Non diremmo perciò queste chiose rapide annotazioni scritte quasi con un linguaggio di poco più elaborato di quello quotidiano, tutt'altro: e ciò non tanto perché sia in esse una ricerca linguistica e stilistica particolarmente attenta e meditata, quanto perché il Boccaccio aveva ormai fatto proprie della sua anche più immediata, meno calcolata scrittura alcune solide caratteristiche di progredita organizzazione sintattica con ricche possibilità di scelte. Il limite di queste prose sta proprio nella mancanza di un ulteriore approfondimento stilistico; ci aggiriamo, con esse, in una zona di linguaggio sospeso tra un momento di tensione costruttiva ed un altro che è a venire, e in cui vengono per intanto, in un clima rilassato, usufruiti i risultati precedenti.

Le migliori tra queste esposizioni, cioè quelle in cui i non complessi mezzi strutturali si sono accompagnati, per lo spontaneo aderire della simpatia dello scrittore al mito narrato, a un'opportuna scelta lessicale, sono quelle in cui la vicenda sollecita nello scrittore quelle corde ancor segrete che vibreranno pienamente nella sua maturità d'artista. Si noti la felicità, nella loro « funzionalità » e precisione,

di quelle determinazioni di tempo e paesaggio — *venuta la notte, lucendo la luna* — nella favoletta di Priapo (1):

... essendo più iddii ad una certa festa, e quivi avendo fatto certi loro tabernacoli e albergandovi, v'erano tra gli altri una dea chiamata Vesta, la quale era bellissima giovane, e eravi il sopradetto Priapo, il quale, vedendo la belleza di costei, invaghito di lei, appostò là dove ella doveva la notte dormire; e venuta la notte, lucendo la luna, Priapo tutto ignudo si levò e andonne tacitamente al luogo dove Vesta dormiva, e, essendo già disposto per entrarle allato, avenne per isciagura che uno asino, sopra il quale Sileno, vecchio balio di Bacco, era venuto e giacevasi presso là dove Vesta dormiva, cominciò a ragghiare sì forte, che Vesta e molti altri si destarono. La quale veggendosi, per la luna che luceva, presso Priapo, e conoscendo quello per che veniva, cominciò a gridare; laonde Priapo cominciò a fuggire verso il suo tabernacolo, ma non potè sì prestamente fuggire che da tutti non fosse veduto così ignudo: per la qual cosa sempre fu poi la sua imagine posta ignuda in ogni parte.

(VII, 50, 1, p. 201).

Il Boccaccio non fa altro qui che riferire, ma la breve vicenda è tutta permeata della partecipazione della sua fantasia: la scoperta della nudità di Priapo alla luce lunare sembra farlo esultare; e nei caratteri comici della disavventura del giovane e nel susseguirsi inatteso dei diversi momenti retti assieme dal senso comico balena l'arte futura del grande novelliere; i tocchi paesistici sopra notati bastano a dare la scena; ancora il rilucere della luna, assieme al ragliare dell'asino, costituisce nel breve racconto l'intervento di quell'imprevisto (caso, fortuna) che ha tanta parte nel capolavoro: sono gli elementi esterni che intervengono nei piani dell'uomo a sconvolgergli le carte in mano, creando la situazione per le dimensioni di una rappresentazione comica.

Una luce d'arte realistica e comica investe anche altrove l'esposizione del mito:

Aragne fu una giovane di bassa condizione, la quale fu ottima maestra di tessere, intanto che ella osava vantarsi d'esserne migliore

(1) Un chiaro lunare rivelatore di scena amorosa, sia pure tanto diversa, nel racconto XCIX del *Novellino:* che dà ancora agio ad un confronto tra le « poetiche » in opposizione dei due narratori.

maestra che Pallade; laonde Pallade, presa forma d'una vecchierella, andò a lei e cominciolla amichevolmente a riprendere, dicendole che ella non faceva saviamente di volersi aguagliare agl'iddii, non che farsi maggiore. Di che Aragne le disse villania; onde Pallade subitamente si trasformò nella sua vera forma e dissele se ella voleva tessere a pruova con lei. Aragne, vergognandosi d'essersi vantata e non ritenere lo 'nvito fatto da Pallas, disse di sì. Fece adunque ciascuna di loro la sua tela: quella di Pallas fu più bella; il che veggiendo Aragne per dolore si impiccò per la gola; ma Pallade non sofferse ch'ella morisse, anzi la convertì in ragnolo, il quale, non avendo la sua arte dimenticata, ancora tesse, come noi veggiamo (1).

(XI, 61, 3).

---

(1) Ecco il corrispondente lungo episodio ovidiano nel volgarizzamento del Simintendi (ed. a cura di C. Basi e C. Guasti, Firenze, 1846-50). Il volgare qui s'inarca faticosamente ad accogliere la complessa organizzazione del latino (cfr. *Volgarizzamenti del trecento*, a cura di C. Segre, Torino, UTET, 1953, introd. e pp. 515-17); nonostante la nobile qualità del lavoro, il mito si permea di una sua luce trecentesca e realistica, sì da poter fare in certo modo da sfondo all'agile e vivace sintesi narrativa del Boccaccio:

La 'ddea Pallas avea dati gli orecchi a cotali detti; e avea approvati i versi delle Muse, e la giusta ira. Allora disse in se medesima: lodare l'altre non basta: io voglio fare sì ch'io sia lodata; e non voglio lasciare la mia deità essere dispregiata, sanza esserne vendetta. E accese l'animo alla morte d' Aragnes di Meonia; la quale ella avea udito, ch'ella non darebbe luogo a lei in essere lodata di sapere fare ogni cosa, che si appartenesse ad arte di lana. Quella no era nominata per lo luogo, né per nazione di gente, ma per l'arte. Immon di Colofia, padre a costei, tingea le bevitrici lane nella tinta Focaica: la madre era morta; e anche fu di popolo, ed iguale al suo marito. Costei; pognamo che fosse nata di vile gente, e che abitasse a Ipepe, piccola villa; cercava d'avere grande nominanza nell'arte del tessare per le città di Lide. E le ninfe spesse volte lasciaro le loro vignie del monte Tumolo; le ninfe spesse volte lasciarono le loro acque del fiume Patolido, per venire a vedere la meravigliosa opera di costei: e non si dilettavano solamente di riguaradre gli fatti vestiri, ma ancora si dilettavano di vederli fare; tanta bellezza era all'arte! O ch'ella ragunasse la rozza lana ne' primi gomitoli; o ch'ella sotto mettesse l'opera alle dita, e ramorbidava le lane radomandate col lungo tratto, aguaglianti le nebbie; o vero ch'ella rivolgea il ritondo fuso colle lievi dita; o ch'ella le dipignesse coll'ago; ella faceva sì sottile e sì dilicata opera, che tu potresti sapere che la iddia Pallas l'avesse amaestrata. Ma questo ella lo niega; e adirata di così grande maestra, disse: vegna Pallas a provarsi meco; io farò ch'ella si partirà vinta.

Pallas prese forma d'una vecchia; e puosesi i falsi capelli canuti nelle tempie, e sostenea col bastone gl'infermi membri: e allora così cominciò a parlare: « L'antica etade no ha tutte le cose che noi dobiamo fuggire, anzi ha molte di quelle che noi dobiamo seguitare: l'uso della sapienza viene dalla vecchiezza. Nonne avere a schifo lo mio consiglio: pensa d'avere grande nominanza tra gli uomeni, di sapere fare le tele; ma non ti volere aguagliare alla dia: e, o pazza, domanda perdono con umili boce di quello che tu hai detto: ella darà perdono a te, se tu la pregherai ». Aragnes raguarda costei con crudeli occhi, e lascia la cominciata tela: e a pena ritenne le mani; e confessante l'ira nel volto, con queste parole vituperò la non conosciuta Pallas: « Tu vieni qua povera di senno, e indebolita per la lunga vecchiezza:

Viene talora spontaneo al Boccaccio e movimento naturale del suo racconto di introdurre qualche battuta di dialogo o di conservarla, nel suo compendio, là dove la recava la narrazione di tradizione ovidiana: dal che si osserva come egli s'investisse della situazione dei personaggi. Si veda ad esempio come, nella favola di Diana e Atteone, la dea indignata gridi all'indiscreto osservatore, gettandogli in viso l'acqua che lo trasformerà immediatamente in cervo:

— « Va, e se puoi, dì che tu m'abbi veduta ignuda! ».
(V, 57, 6).

Ma anche dietro altre nostre sollecitazioni il pensiero corre al capolavoro: ad esempio nell'incontrare quella breve ed isolata chiosa in cui lo scrittore sembra saggiare per la prima volta certi sapidi impasti del suo linguaggio metaforico malizioso:

(nel fonte amoroso, ove raro / buon pescator con util si diventa).
(XII, 77, 5-6).

Perciò che per troppo pescare nell'amoroso fonte sono di tali che se ne scorticano.

Chiosa che testimonia anche per questo apparato dichiarativo quella disposizione eclettica che è propria di tutta l'opera « minore » del Boccaccio, che risulta costantemente di volta in volta un banco di prova per le più diverse esperienze di gusto e cultura.

---

essere vissuta lungo tempo, troppo ti nuoce. Oda queste voci, se tu hai alcuna nuora, o se tu hai alcuna figliuola: io ho assai grande consiglio da me; e non pensare che tu m'abbia fatto utolitade amunendomi: i' ho quella medesima sentenzia, ch'io avea prima. Perché non ci viene Pallas? Perché fugge ella di provarsi meco? ». Allora disse la dea: ella è venuta: e lasciò la forma della vecchia e mostrossi com'ella era Pallas..... La sventurata non potè più sofferire; e piena d'ira s'impiccoe. Pallas, abiente piatà di lei, sostenne lei che pendea; e disse così: pendi, o disperata; tu pure viverai: e acciò che tu non sia sicura nel tempo che de' venire, quella medesima legge della pena sia data alla tua generazione e a' tuoi tardi nepoti ». Poi partendosi, bagnò lei con sughi d'erba Ecatedos: e incontanente li capelli toccati dal tristo sugo le cascaro; colli quali gli cascaro gli anari, e gli orecchi; e fue fatta minoma nel capo, e piccola in tutto il corpo: gli sottili diti le s'accostarono dalle latora, in luogo di gambe: e tutte l'altre parte del corpo ha lo ventre; del quale colei manda fuori lo stame; e, fatta ragnolo, lavora l'antiche tele.

La nota più poetica di queste chiose si sviluppa da quella specie di fede nella verità del fatto narrato, per cui il mito viene esposto come storia realmente accaduta in tempi lontani e gli elementi favolosi son collocati accanto agli altri senza alcuna distinzione o riserva; donde esce quel caratteristico candore e quella semplicità di toni. Anzi il ricondurre il mito al tempo presente, l'illuminare il paesaggio contemporaneo di una vita meravigliosa anteriore, che è della poesia delle *Metamorfosi*, si presenta in queste chiose quasi con una ingenua credulità, non più con signorile superiorità di favoliere:

> Eco fu una ninfa nel monte Parnaso, la quale quante volte Giove fosse con alcuna femina e Giuno sopravenisse per trovarlo, tante lei teneva in parole infino a tanto che Giove a grande agio si fosse potuto partire. Di che Giunone avveggendosi, la permutò in quella voce che risuona nelle valli poi che altri ha gridato; e volle che, sì come ella molto parlava dinanzi che domandata fosse, così non parlasse mai se non quando altri avesse parlato: e così fa.
>
> (XI, 30, 4)

Forse c'è anche qui qualche contatto di toni con la contemporanea letteratura popolare dei cantari (1); ci sovviene anche qua e là di qualche sfumatura affettiva del successivo *Ninfale*. Si veda come il fatto meraviglioso venga enunciato con semplicità, quasi cosa naturale e quotidiana:

> Scrivono i poeti che Giunone, moglie di Giove, mangiando un giorno lattughe salvatiche, ingravidò...

Ma consideriamo ancora alcuni periodi della narrazione di Piramo e Tisbe (sempre VII, 50, 1):

> E fatto questo proponimento, venuta la notte, Tisbe uscì nascosamente di casa prima che Piramo e andossene alla fontana, come avevano proposto; e stando quivi ad aspettare Piramo, lucendo la luna chiarissimamente, vide per aventura venire una leonessa, la quale aveva divorato uno animale e veniva a bere; di che costei subitamente spaventata, lasciato quivi un mantello che recato aveva adosso e uno

(1) V. Branca, *Il cantare trecentesco e il Boccaccio del Filostrato e del Teseida*, Firenze, Sansoni, 1936.

suo velo, subitamente si fuggì ivi presso alla sepoltura del re Nino, la quale era in quello bosco. La leonessa, venuta alla fontana, bevè, e, bevuto che ella ebbe, si cominciò a forbire il muso sanguinoso sopra quello mantello e sopra 'l velo che Tisbe v'aveva lasciati, e forbendosi, tutti gl'insanguinò e stracciò, e partissi. Né passò guari che Piramo giunse quivi, il quale, come vide il mantello e 'l velo sanguinosi e stracciati, riconoscendogli, pensò che alcuna fiera avesse quivi uccisa e divorata Tisbe; di che con gravissimo dolore e con lacrime e con pianto dolutosi alquanto, dispose di non volere più vivere, e tratta fuori una spada la quale aveva portata, se la mise per lo petto e uccisesi.

Questa di Piramo e Tisbe è forse l'esposizione mitologica più estesa di tutto il commento, ma non certo la più diffusa o elaborata: anzi, per l'abbondanza dei particolari non tralasciabili perché essenziali al concatenamento della vicenda, il Boccaccio è portato a tendere ad una maggiore concentrazione (come anche la locuzione *alla fine* che a un certo momento vi ricorre sta a dimostrare): e si vede di qui come egli fosse già in buon grado padrone dell'arte del periodo e alla distribuzione della materia presiedesse già una lucidità di architetto della prosa e del racconto.

L'impiego delle varie costruzioni gerundive e participiali, quello della subordinazione relativa permettono allo scrittore di porgere con assoluta chiarezza il concatenamento e la successione dei fatti, distribuendoli al contempo in diverso piano secondo la loro maggiore o minore importanza. Se si eccettui quel particolare della tomba del re Nino, che la leggenda trascinava con sé e qui risulta peso morto, non potendolo omettere lo zelante ed appassionato raccoglitore, ogni particolare ha una sua precisa funzionalità e giustificazione. Il rilucere della luna è necessario perché Tisbe scorga, nella notte, la leonessa; l'accenno all'animale in precedenza divorato dalla belva è il necessario antefatto dell'insanguinamento del mantello e del velo. Si osservi specie come lo scrittore sia riuscito a ricondurre nei limiti di un solo periodo, stringato ma chiarissimo in ogni elemento, la silenziosa apparizione della fiera, il suo agire, il suo allontanarsi: personaggio anch'essa, se pure inconsapevole, della tragedia. Ma si noti anche, d'altra parte, come il Boccaccio, nonostante quest'ade-

renza all'essenziale, abbia creato alcune di quelle munifiche simmetrie e rispondenze proprie della sua prosa più studiata: p. es. la triplice determinazione della sofferenza di Piramo: *con grandissimo dolore e con lacrime e con pianto*, o la caratteristica predilezione per la duplice aggettivazione: *il mantello e 'l velo sanguinosi e stracciati*, *uccisa e divorata*, o ancora l'accoppiamento di due passati remoti, di cui il secondo e conclusivo caratterizzato da un suffisso mediale: *gl'insanguinò e partissi*, *se la mise per lo petto e uccisesi* (1).

La posizione dello scrittore, nell'atto di stendere queste chiose, è quella di chi si riferisce ad un mondo preesistente, alla mitologia, che al Boccaccio si configura già come una storia sacra degli dei gentili: e l'atteggiamento verso la materia è quasi quello dello storico, che trova in essa il suo oggetto e non introdurrà nulla di personale, soggettivo; quello che trova collocamento nelle chiose è più un mondo di realtà — se pure poetica realtà — che di fantasia. Si crea in questa maniera una condizione espressiva che non è molto lontana dal clima più atto al fiorire dell'arte boccaccesca: tanto da potersi dire che, in un momento secondario e quasi occasionale della sua attività narrativa, entro i limiti ben precisi e invalicabili della chiosa, avviene allo scrittore di lasciar comparire, nell'esporre gli antichi miti, qualche vivido balenìo della grande arte che è latente in lui.

Lo strumento linguistico si avvia intanto agli stadi più evoluti, complesso e duttile. L'organizzazione del periodo quale sarà del *Decameron* sembra, da un punto di vista strutturale, già qui pienamente matura: mancano il paludamento sontuoso, la magnificenza dei colori e

(1) Si pensi ancora al *Novellino*: lo stile compendiario delle chiose al *Teseida* si presenta al confronto tanto più lauto e ricco di concessioni ad un racconto in sé valido e concluso; la vicenda di Piramo e Tisbe è forse l'antecedente più proprio alla tragedia fiorentina di Pasquino e Simona. Per la maturità di questa prosa del B., cfr. ancora: IV, 54, 1; V, 57, 1-7; II, 10 ecc. ecc.

delle figure, il vario elemento numerico, le rime, le assonanze: queste chiose sono come il tronco ed i rami di un albero, quello del *Filocolo*, potato del suo lussureggiare di fronde e fiori, ma carico di linfe nuove per la prossima stagione: la prosa ai margini delle ottave rivela nel *Teseida* la parte reale, effettivamente assimilata dell'esperienza boccaccesca, mentre la dedicatoria testimonia che comincia a sopravvenire una più accentuata e consapevole preoccupazione stilistica e che per la ricerca dello scrittore si annuncia una decisiva impennata.

Alberto Limentani.

LA METRICA DELLE POESIE ITALIANE DEL PASCOLI (*)

Di questioni metriche il Pascoli si occupò anche come studioso; e chi voglia chiedere a lui stesso qualche suggerimento utile ad orientarsi sui ritmi della sua poesia, non dovrà trascurare le indicazioni che si possono cogliere nelle sue pagine critiche e filologiche e nelle note delle sue antologie latine e italiane. Particolarmente interessante in tal senso, e non ancora convenientemente sfruttata, è la lunga lettera *A Giuseppe Chiarini, Della metrica neoclassica*, scritta verso il 1900 e pubblicata postuma nel volume *Antico sempre nuovo*. La lettera verte, come dice il sottotitolo, su una questione particolare, e cioè esamina la possibilità, anche nella lingua italiana, di una metrica rigorosamente quantitativa: possibilità a cui il Pascoli crede e che cerca di dimostrare con notevole dottrina glottologica e filologica, anche se attraverso un ragionamento, secondo il suo costume, scarsamente lineare, ricco di digressioni, di ricordi personali, di esclamazioni, di interrogazioni. Tale dimostrazione ha in sé notevole interesse, e non mancheremo di richiamarla a suo luogo, a proposito della metrica « barbara » pascoliana. Ma ora importa sottolineare nella lettera alcune affermazioni di carattere generale, che investono punti fondamentali del gusto metrico del poeta. Anzitutto la difesa del ritmo come elemento intimamente connaturato con la poesia e anzi con la vita tutta, e del ritmo inteso proprio quale regolare e

(*) Comunicazione tenuta a Bologna il 29 marzo 1958 al Convegno di Studi Pascoliani (28-30 marzo 1958).

simmetrica successione e rispondenza di accenti e di suoni, di parole e di frasi: « La poesia senza più ritmo? la poesia in prosa? — egli si domanda polemizzando col Whitman — Ma la poesia elementare ed essenziale è ritmo solo! È il suono del cembalo al cui busso danza il selvaggio; è il moto della culla al cui dondolo chiude gli occhi il bambino! » (1). Ma questa difesa, se può utilmente confermare la profonda coscienza ritmica del poeta, rimane ancora nel generico. Ben più importante mi sembra invece quanto il Pascoli osserva a proposito della doppia lettura, di cui, a suo giudizio, è suscettibile ogni poesia: « ... anche oggi il versificatore, verseggiando, si riferisce ora a una pronunzia forte, punteggiata, ora a una debole, corrente; e c'era l'Alfieri che s'industriava di far versi non cantabili (e ci riusciva poco o troppo!); e tutti quanti s'ingegnano, consapevoli o no, a quest'arte, di far sì che il ritmo ci sia e non paia, e ci paia e non sia quello. È un lavorio continuo di sorprese. Questo è un bel verso sonante: eh! eppure è un discorsino come vien viene. Questo è tutto un contorcimento di frasi spezzate, dure, ansimanti: eppure è un verso, vedete! In quello bisogna pronunziare un po' negletto, che non guastiate, battendo troppo la misura, la naturalezza del discorso. In questo si deve picchiar forte, sostar qui e lì, che non resti oscurato il ritmo » (2). Qui è accennato, se non m'inganno, il carattere fondamentale e al tempo stesso più originale e nuovo della metrica pascoliana: il gusto di giuocare sulla compresenza di due diversi piani ritmici, uno vicino e scoperto e uno segreto e lontano: un gusto che, come egli stesso nota, è un po' di tutti i poeti, ma che solo in lui assume un valore particolare, in quanto si rivela strettamente legato al motivo centrale della sua poetica, al concetto della poesia come voce della realtà profonda e più vera in contrasto o in

---

(1) Cfr. *Prose*, a cura di A. Vicinelli, Milano, Mondadori, 1946, vol. I, pp. 951-952; e si vedano analoghe considerazioni a pp. 949-950, in polemica col Capuana e con la sua teoria dei *semiritmi*.

(2) Cfr. *Prose* cit., p. 939.

colloquio con la voce della comune ed esteriore esperienza. « Noi ingrossiamo e arrugginiamo la voce ed egli (il fanciullino) fa sentire tuttavia e sempre il suo tinnulo squillo come di campanello », afferma per esempio il Pascoli con un significativo paragone fin dall'inizio del *Fanciullino*; e più oltre ripete, ricorrendo ad un'altra suggestiva similitudine: « il mare è affaticato dall'ansia della vita, e si copre di bianche spume, e rantola sulla spiaggia. Ma tra un'ondata e l'altra suonano le note dell'usignuolo ora singultite come un lamento, ora spicciolate come un giubilo, ora punteggiate come una domanda » (1). Ma dalla pagina citata della lettera *Al Chiarini* si può trarre un'altra e più specifica indicazione, relativa al rapporto in cui i due piani ritmici possono trovarsi. Vi sono distinti, infatti, due casi concreti: che *il ritmo ci paia e non sia quello*, che cioè, come l'autore spiega, sotto « un bel verso sonante » si celi e si ritrovi « un discorsino come vien viene », un ritmo insomma diverso da quello del verso comune e noto; ovvero che *il ritmo ci sia e non paia*, che sotto un discorso somigliante ad « un contorcimento di frasi spezzate, dure, ansimanti » il ritmo del verso, agli orecchi di chi sa veramente leggere, quasi miracolosamente si profili e si faccia sentire. Orbene questa distinzione, se accolta con la dovuta elasticità, mi sembra possa servire di utile avvio per determinare ulteriormente quel gusto del doppio ritmo che è proprio della poesia pascoliana. Nella quale anzitutto si può distinguere un primo modo, che consiste nell'accogliere i versi e i sistemi strofici consacrati dalla tradizione per valersene come di un primo piano, sotto il quale possa emergere in suggestivo contrappunto un altro e diverso canto, appunto la voce intensa e inquieta del « fanciullino ». Ma il giuoco fra ritmo scoperto e ritmo segreto può assumere anche un altro aspetto: può avvenire cioè che il poeta rifiuti i comuni metri letterari e ne adotti altri meno consueti o di andamento poco cantabile, tali quindi che il

(1) Cfr. *Prose* cit., pp. 5-6.

discorso che ne risulta appaia al primo momento spiacevolmente irregolare, quasi prosastico, come accade (per riprendere un'altra immagine della lettera *Al Chiarini*) a chi ascolti cantare le cicale, e che se « va sotto l'albero dove ognuna stride, percepisce delle serie disuguali, dei ritmi balzellanti, oltre che un segare, un fregare aspro e rauco. e chi anche è lontano, se si fissa col senso nei singoli suoni, sente il medesimo disordine tutto a scosse e a strascichi, Ma (prosegue il Pascoli) se astrae dai particolari, se chiude non so che finestre e apre non so che porta della sua anima; come succede da sé, a un tratto, in un soffio; allora sente uno scampanellio continuato e cadenzato » (1). E il senso di uno scampanellio continuato e cadenzato nasce, all'orecchio di chi sappia veramente ascoltare, da quella apparente irregolarità quasi prosastica: si scopre a un tratto che i metri inconsueti posseggono in effetto un loro ritmo certo privo di letteraria *concinnitas* e invece sommessamente e costantemente battuto, ma appunto per questo intimamente congeniale ad accompagnare e scandire la voce del fanciullino, che « parla forte, (ma non tanto!) più per udir meglio esso, che per farsi intendere da altrui » (2).

A questi due modi penso che alluda l'Angelini (uno dei pochi studiosi da cui si possono trarre indicazioni sul gusto metrico pascoliano) quando distingue nel verso del poeta un tipo « ondulatorio », che sarebbe caratteristico di *Myricae* e dei *Poemetti*, e un tipo « sussultorio », che si ritroverebbe soprattutto nei *Canti di Castelvecchio* e in *Odi e Inni* (3). Ma una conferma, e insieme una precisazione concreta, della distinzione preliminare che abbiamo proposto, mi sembra possa venire proprio da un'analisi puntuale delle varie raccolte pascoliane: un'analisi, che, a quel che mi consta, non è stata mai fatta, e che qui

(1) Cfr. *Prose* cit., p. 906.

(2) Cfr. *Prose* cit., p. 32.

(3) Cfr. C. ANGELINI, *Pascoli e Croce*, « La voce », 15 luglio 1915, pp. 815-829. Dell'Angelini cfr. anche l'altro articolo *Pascoli moderno*, pubblicato pure su « La voce », 15 aprile 1915, pp. 553-563.

si tenta perché possa servire soprattutto come una prima base per ulteriori indagini e discussioni (1).

Anche dal punto di vista metrico, l'originalità del Pascoli comincia a manifestarsi solo nelle *Myricae*. Nelle composizioni anteriori, conservate nelle *Poesie varie* o ripubblicate dal Petrocchi, si può soltanto cogliere qualche indizio molto generico. Chiaro vi appare l'orientamento (dopo qualche tentativo rimasto isolato di canzoni di tipo petrarchesco o leopardiano) verso i metri preferiti dal Carducci e dalla sua cerchia: vi compaiono sonetti (in endecasillabi o settenari), madrigali, ballate, rispetti, strambotti, e poi saffiche rimate, quartine di endecasillabi o di endecasillabi e settenari alternati (*Astolfo*), o anche di ottonari (*Dagli stagni gialli*) o di doppi quinari (*Iole*). L'unica struttura metrica interessante si ritrova in *Elegie*, soprattutto nella seconda, composta di quartine a rima alternata, formate da una coppia di novenari seguita da una coppia di dodecasillabi dattilici: ma anche in questo caso lo spunto sarà venuto dal Carducci, che proprio in quel metro (sia pure senza rima) ritma le sue *Tombe precoci* (traduzione dal Klopstock) (2). Così pure, in queste prime poesie, il rapporto fra il metro e la sintassi rimane, come nel Carducci e nei carducciani, abbastanza chiaro e lineare, e

---

(1) Dopo che il presente lavoro era già stato steso e letto, ho potuto vedere lo studio, assai importante, di G. Contini, *Il linguaggio del Pascoli*, letto a S. Mauro il 18 dicembre 1955, ma pubblicato solo nel marzo 1958 negli *Studi pascoliani* a cura della Società di studi romagnoli, Faenza, Stab. grafico F.lli Lega, pp. 27-52. Ma con le idee generali (« accordo eretico » con la tradizione; « dilatazione a scopo fonosimbolico, a scopo non semantico, di elementi semantici »; e, più generalmente, giuoco tra determinato e indeterminato) e anche con alcune osservazioni particolari (che verrò man mano citando in nota) di tale studio non mi pare che discordino in linea di massima i concetti espressi in queste pagine.

(2) In questo metro sono versificati anche due componimenti del *Canto novo* dannunziano (1881): *O falce di luna calante* e *Si frangono l'acque odorose*; ma il D'Annunzio, come il Carducci, non usa la rima. In quartine di decasillabi e novenari alternati, con rime pure alternate, è *La danza delle ore* del Graf in *Medusa*, Torino, Loescher, 1890, p. 271.

certe riprese e ripetizioni che si possono notare nei sonetti di *Nel bosco* (« Chi mi ricorda il mio dolce villaggio Ove piansi per più d'un abbandono; Ove la luna ha così mesto il raggio E le campane così mesto il suono? ») non sembrano raggiungere effetti molto diversi da quelli del Carducci, per esempio, di *Davanti San Guido*. Se mai può avere un certo interesse la presenza di qualche *enjambement* molto forte (« Crescono l'ombre ed il silenzio *sulla/Terra*, nel ciel, nel *cuore/Mio* per tutto », in *Astolfo*; « Non s'ode intorno che lo scricchio *della/Penna* veloce », in *Sera*), sottolineato dalla rima; e più ancora forse la prima comparsa di un artificio caratteristico del Pascoli, la rima ipermetra, e non solo nel tipo autorizzato dai classici: « I pini dondolaronosi *piana/mente* gemendo » (*Patuit dea*), sì anche con tmesi più ardita: « Voglio *odiar/lo*! » (*La morte del ricco*) (1): ma insomma si tratta ancora di fenomeni sporadici, da tener presenti, quindi, come tenui e non ancora decisivi indizi.

Anche in alcuni dei componimenti più antichi di *Myricae*, come nei sonetti *Rio Salto*, *Il maniero*, *Il fonte*, il poeta adopera i metri letterari secondo il gusto e la tecnica tradizionali: e non a caso il D'Annunzio a proposito di quei sonetti gli riconosceva qualità di « artefice », nel senso petrarchesco del termine, lodando, per esempio nel *Fonte*, il perfetto bilanciamento delle terzine con le quartine (2). Proprio il D'Annunzio tuttavia, quattro anni dopo, nel 1892, pur elogiando ancora il Pascoli quale « assoluto signore dello strumento metrico » e definendo la sua versificazione « mobile e ingegnosa » soprattutto nel maneggio delle varie modulazioni dell'endecasillabo, affermava che il poeta di *Myricae* mostrava di non « dare molta importanza, nella composizione delle sue strofe, all'elemento

(1) La rima ipermetra vera e propria (cioè in parola sdrucciola, del tipo *lasciandole*: *blando*) compare tuttavia solo in *Myricae*, come nota L. Vischi, *La rima ipermetra del Pascoli*, nel vol. miscell. *Omaggio a Giovanni Pascoli*, Milano, Mondadori, 1955, pp. 247-249.

(2) Nella « Tribuna » del 27 aprile 1888 (cfr. *Omaggio* cit., pp. 30-31).

musicale delle parole », e dalla mancanza dell'elemento musicale egli risaliva ad una assenza più generale e profonda: l'assenza dell'« indefinito », del « mistero » (1). Questo giudizio, più tardi accolto dal Croce, potrà a noi sembrare curiosamente sordo, ma in realtà è un documento prezioso della sorpresa e dell'imbarazzo che la nuova musica delle prime poesie veramente originali del Pascoli dovette suscitare su artisti (o su critici, come il Croce) ancora legati al gusto tradizionale di una metrica intesa come razionale accompagnamento ritmico-melodico di una razionale o razionalmente controllata visione della realtà: un gusto che, soprattutto sul solco segnato dal Petrarca, sia pure con l'eccezione altissima, ma non ancora operante in profondo, del Leopardi (un poeta, non a caso, poco accetto così al D'Annunzio come al Croce), si era mantenuto fino ad allora sostanzialmente inalterato. In effetto già nelle *Myricae* pubblicate nel 1890, quel gusto viene ad essere fortemente incrinato, e in misura ben più decisiva che nei tentativi faticosi di un Tommaseo o di un Graf. Tale incrinamento però avviene fin d'ora, e poi anche in seguito, senza esplicite ed evidenti rivoluzioni. Ancora nel 1906 il Pascoli, rispondendo all'inchiesta del Marinetti sul verso libero, mentre ammetteva per i francesi l'uso del *vers libre*, che poteva essere opportuno ad uscire « dall'eterno alessandrino e dalle solite rime », dichiarava di non ritenerlo necessario per gli italiani: « Quanto a noi, un verso libero dai mille atteggiamenti, capace con i suoi accavallamenti delle più imprevedibili sorprese ritmiche, l'avevamo e da un pezzo: il verso endecasillabo sciolto. Più in là, con la libertà non andrei, prima d'aver sperimentato le migliaia di metri nuovi che noi possiamo edificare sulla base dei vecchi nostri versi, più diligentemente distinti, più variamente e musicalmente accoppiati e intrecciati... » (2).

---

(1) Nel « Mattino », 30-31 dicembre 1892 (cfr. *Omaggio* cit., pp. 63).

(2) In « Poesia », II, 1906, n. 1-2. Su questa risposta del P. ha richiamato l'attenzione E. Bonora nel suo studio *Crisi e rinascita del verso* (ora nel vol. *Gli ipocriti di Malebolge*, Milano, Ricciardi, 1953, pp. 178-179).

Timore di rompere con una secolare tradizione? Forse anche questa ragione va tenuta presente per comprendere l'atteggiamento non apertamente rivoluzionario del Pascoli, ma il motivo profondo risiede, se non m'inganno, proprio nel fatto che solo la conservazione dei metri regolari poteva consentirgli il suo gioco del doppio ritmo nei due modi fondamentali a cui si è accennato.

Questi modi sono già ambedue presenti in *Myricae*, in una successione, all'ingrosso, cronologica. Nelle poesie più antiche i metri sono per lo più quelli carducciani, anche se con un più netto orientamento verso il gusto del Carducci cosiddetto « minore » e quindi di Severino Ferrari, del Panzacchi e anche dello Zanella: accanto a un numero ancora notevole di sonetti cominciano a spesseggiare le saffiche, le quartine, le ballate, i rispetti, gli strambotti, i madrigali: i metri insomma che la tradizione, lontana o recente, suggeriva per gli argomenti « esteriori » delle *Myricae*: impressioni paesistiche, ricordi, rapide effusioni sentimentali, brevi meditazioni e massime morali. Ma ecco che sotto questa metrica tradizionale si fanno luce alcuni fatti significativi. Il fenomeno più vistoso, e del resto già notato dagli studiosi (magari come « difetto » tipico del Pascoli), è la non coincidenza della misura del verso e della strofa con la misura della frase e del periodo, la sfasatura, in altre parole, tra ritmo metrico e ritmo sintattico. Ciò ottiene il poeta spesso col fare in modo, soprattutto nei componimenti più antichi dove la sintassi rimane in genere abbastanza piana e regolare, che la frase e il periodo comincino o finiscano nel mezzo del verso, impiegando cioè gli artifici tradizionali dell'*enjambement*, del *rejet* e del *surjet*, ma con un'estensione e un'intensità sconosciute nella tradizione, come, ad esempio, in *Arano*:

> Al campo, dove roggio nel filare
> qualche pampano brilla, e dalle fratte
> sembra la nebbia mattinal fumare,
> arano: a lente grida, uno le lente
> vacche spinge; ...

E per questa via egli può arrivare da un lato alla rima ipermetra (qui tuttavia ancora poco frequente) (1) e dall'altro, come in *Finestra illuminata*, ad inarcature che oltrepassano non solo la misura del verso o della strofa, ma addirittura quella di un intero sistema strofico.

Ma il Pascoli non si accontenta di questi artifici: più spesso e più efficacemente, ottiene la sfasatura rompendo internamente il verso e la strofa con una sintassi estremamente franta, ricca cioè di incisi, di interrogazioni, esclamazioni, sospensioni, ellissi, spostamenti di parole e di frasi, secondo il modello della lingua parlata, ma di un parlato inquieto, ansioso, ansimante. Già in *Romagna* si avverte questa tendenza:

> Sempre un villaggio, sempre una campagna,
> mi ride al cuore (o piange), Severino: ...
> io, la mia patria or è dove si vive;
> gli altri son poco lungi; in cimitero.

Ma nelle *Myricae* del 1891, per esempio in *Novembre*, essa diventa una costante essenziale:

> Silenzio, intorno: solo, alle ventate,
> odi lontano, da giardini ed orti,
> di foglie un cader fragile. È l'estate,
> fredda, dei morti.

fino a giungere alle minute e singhiozzanti fratture dei sonetti di *Colloquio*, giustamente messe in luce dalla Morabito (2):

> lieve come un sospiro, entra: poi sola,
> bianca, le mani al cuore, ristà, ansando;
> gira gli occhi — dov'è la famigliuola? —
> e ha sui labbri il suo sorriso blando;

---

(1) Sul valore della rima ipermetra, come elemento di rivoluzione nella tradizione cfr. lo studio cit. del Contini, pp. 34-35.

(2) F. Morabito, *Sedici versi*, in *Omaggio* cit., pp. 303-306; e più in genere, A. Schiaffini, *G. P. disintegratore della forma poetica tradizionale*, pure in *Omaggio* cit., pp. 244-245.

ma piange. Oh! sì: son quello: il tuo Giovanni ...
un po' mutato. O madre seppellita,
che gli altri lasci, oggi, per me: parliamo.

Io devo dirti cosa da molti anni
chiusa dentro. E non piangere. La vita
che tu mi desti — o madre, tu! — non l'amo.

È evidente che attraverso queste fratture l'andamento ritmico normale dell'endecasillabo resta inevitabilmente attenuato o addirittura tradito, ma proprio per questo prendono rilievo, un rilievo strano ed intenso perché dissonante, e gli accenti delle singole parole e le pause profonde che le separano: « arano: a lente grida, uno le lente »; « io, la mia patria or è dove si vive », « silenzio, intorno: solo, alle ventate »; « ma piange. Oh! sì: son quello: il tuo Giovanni ... ». A questo effetto voleva alludere il Serra quando, per definire l'« indefinibile aura » dei versi pascoliani, insisteva sulla « intensità del ritmo che li fa spaziosi e vibranti », sui loro « accenti che spiccano una battuta dall'altra, che creano fra le parole come un vuoto in cui ognuna si prolunga con vasta eco sonora », e, per giustificare questa impressione, parlava di « ragioni meramente quantitative », di « accordo di tesi profondamente calcate e di arsi vibranti? » (1). Certo è che l'endecasillabo pascoliano, già in *Myricae*, sembra davvero scindersi, se non in piedi, in minori unità ritmiche che indipendentemente dal ritmo del verso si distaccano e si succedono irregolari e inquiete, quasi seguendo ed esprimendo la voce, per richiamarci ancora al Serra, delle « cose », colte nella loro vera e segreta realtà: una voce suggestivamente « bianca » e lontana, ma che non apparirebbe tale se non giungesse come una « sorpresa » all'orecchio del lettore intento per abitudine al canto ben noto del metro tradizionale. Non diversamente operano, a ben guardare, quelle assonanze,

(1) Cfr. R. Serra, *Scritti*, Firenze, Le Monnier, 1958, vol. I, pp. 10-14. Sull'importanza dell'intuizione del Serra cfr. lo studio cit. del Contini, pp. 37-38.

consonanze, allitterazioni, e riprese e ripetizioni di parole e di frasi, che, impiegate fin dalle primissime *Myricae* con particolare frequenza e si direbbe con una sottile ed esasperata insistenza, oltrepassano i comuni effetti dell'armonia imitativa, e, dando inusitato rilievo ai corpi sonori delle singole parole e al tempo stesso legandoli in un fitto intreccio di inattese relazioni, finiscono per creare tutta una serie di intense e magiche rispondenze musicali che risuonano in contrasto e in contrappunto con le normali rime strofiche:

Mentre con lieve strepito perenne
geme tra il caprifoglio una fontana,
trema un trotto tranquillo, e s'allontana
per le fatate rilucenti Ardenne ... (*Il fonte*)

Un piccolo infinito scampanìo
ne ronza e vibra, come ad una festa
assai lontana ... (*Festa lontana*)

Nel ciel dorato rotano i rondoni (*In alto*)

Ma secco è il pruno, e le stecchite piante
di nere trame segnano il sereno (*Novembre*)

Canta una vecchia, il mento sulla mano.
La vecchia canta. Intorno al tuo lettino
c'è rose e gigli, tutto un bel giardino.
Nel bel giardino il bimbo si addormenta (*Orfano*)

orma sognata d'un volar di piume,
orma d'un soffio molle di velluto (*La civetta*)

E ben s'intende come in questa ricerca esasperata della musica « vera » delle cose sotto a quella esteriore del verso, il Pascoli possa arrivare alle sue tanto discusse onomatopee cosiddette « sillabiche » (1); anche se nelle *Myricae*

(1) Cfr. su questo punto W. Binni, *La poetica del decadentismo*, Firenze, Sansoni, 1936, pp. 112-113; N. Sapegno, *Note sulla poesia del P.*, nel « Ponte », 1955, pp. 1766-1771; e ora lo studio cit. del Contini, p. 41.

composte nei metri letterari tradizionali, esse rimangono in sostanza limitate a quelle aristofanesche di *Nozze*, al *dan dan* di *Vespro* e agli *scilp* e *vitt ... videvitt* di *Dialogo*.

Specialmente le onomatopee, ma anche gli altri artifici che abbiamo descritto, *enjambements*, sintassi franta, interne relazioni sonore si accentuano in quel gruppo di *Myricae* che non sono ritmate in endecasillabi o in altri versi letterari consueti, così che per l'una e per l'altra ragione si riceve dapprima l'impressione confusa e irregolare di chi ascolti le cicale sotto l'albero su cui cantano: ma la sorpresa consiste questa volta proprio nel riconoscere che il ritmo del verso c'è, e un ritmo regolare e cadenzato, in cui quell'apparente confusione e irregolarità quasi misteriosamente finisce per sistemarsi. Ad ottenere questo effetto, occorreva al Pascoli un verso che avesse uno schema accentuativo fisso, ma che non risuonasse subito all'orecchio del lettore come un verso. A tale esigenza non potevano corrispondere, per non parlare del martelliano, né l'ottonario, né il decasillabo, né il dodecasillabo, versi a schema fisso, ma di ritmo molto robusto e sonante e soprattutto troppo consueti all'orecchio del lettore: « i galoppanti decasillabi, i mareggianti dodecasillabi, i dondolanti ottonari », come il Pascoli stesso significativamente li definisce: versi insomma logorati dalla versificazione romantica, appartenenti ormai ad una « tecnica vieta » (1). Non c'è quindi da meravigliarsi se in *Myricae* il dodecasillabo è del tutto assente, il decasillabo appare raramente e mai solo, e l'ottonario, più rapido e modesto, in pochissimi componimenti, e, nel più notevole di essi, con accentazione talora più libera (« L'àlba per la vàlle nera », nella *Cucitrice*). Rimaneva, oltre il senario, troppo breve per essere impiegato da solo (in *Myricae* solo nel *Morticino*), soltanto il novenario. Questo verso, comune nell'antica e anche moderna poesia francese (più esattamente come ottonario tronco con accentazione varia), nella poesia ita-

(1) Cfr. *Prose* cit., p. 390 (a proposito di Felice Cavallotti).

liana invece, specie dopo la condanna di Dante, era rimasto pressoché intentato (a parte qualche esempio recente ma sporadico del Tommaseo, del Cavallotti e del Graf) fino al Carducci, che del resto lo aveva impiegato solo come terzo verso della sua alcaica e come emistichio del suo esametro e, senza mescolanza di altri versi, unicamente nel *Jaufré Rudel* (1). Un verso, dunque, non abituale all'orecchio italiano, privo di una sua eloquente tradizione letteraria, eppure, al tempo stesso, almeno nella sua forma dattilica con gli accenti sulla 2ª, 5ª e 8ª sillaba (l'unica che compare in *Myricae*, e poi, anche in seguito, prevalente), dotato di una regolare anzi simmetrica cadenza ternaria, prolungabile all'infinito se si unisce il trocheo finale di ogni novenario con l'anacrusi iniziale del seguente; e, fatto non meno importante, tale da consentire, ricco com'è di ben tre percussioni su nove sillabe, di far cadere l'accento ritmico praticamente su tutte le parole che lo costituiscono: un verso insomma capace di trasformare, ma solo per un orecchio disposto, l'irregolare e inquieta e ansimante voce delle « cose », in un canto « forte » e pur « senza rumore ». Cronologicamente il novenario compare in *Myricae* fin da *La felicità*, pubblicata nel 1890, alternato con il decasillabo. Ma è un tentativo isolato: il novenario sia da solo che mescolato ad altri versi a ritmo fisso, quali appunto il decasillabo o il senario o anche il trisillabo, appare con frequenza soltanto nei componimenti aggiunti nell'edizione del 1894; dopoché, si potrebbe dire, è divenuto più ossessivo e insistente il suo senso e dell'inquieta, misteriosa vita delle « cose » e delle oscure e inevitabili leggi di dolore e di morte che la governano. Un compo-

(1) Nella cit. lettera *A G. Chiarini* il P. stesso, dopo aver ricordato la frase manzoniana « quel ramo del lago di Como », come esempio di novenario dissimulato nella prosa, aggiunge: « tempo addietro, quando i novenari non erano così usitati, prima di Rudello e di tante altre poesie versificate in quel metro, la coscienza di lui [cioè la coscienza ritmica del lettore] non si sarebbe svegliata ». (*Prose* cit., p. 941).

nimento forse un po' troppo « costruito », ma dove, appunto per questo, il nuovo metodo del Pascoli si può chiaramente dimostrare, è *Scalpitio*:

Si sente un galoppo lontano
(è la ...?),
che viene, che corre nel piano
con tremula rapidità.
Un piano deserto, infinito;
tutto ampio, tutt'arido, eguale:
qualche ombra d'uccello smarrito,
che scivola simile a strale:

non altro. Essi fuggono via
da qualche remoto sfacelo;
ma quale, ma dove egli sia
non sa né la terra né il cielo.
Si sente un galoppo lontano,
più forte,
che viene, che corre nel piano:
la Morte! la Morte! la Morte!

Per avvertirne convenientemente l'effetto, bisognerebbe veramente trasportarsi al tempo in cui il poeta scriveva, quando cioè il novenario risuonava ben più disusato e strano di quanto possa sembrare ad un lettore dei nostri giorni. Ad ogni modo non è difficile neppure adesso sentire come la poesia poggi essenzialmente sull'improvviso rivelarsi nell'ultimo verso, in tutta la sua strana e perciò terribile chiarezza, di un ritmo (*la Mòrte! la Mòrte! la Mòrte!*) che nei versi precedenti, rotti da incisi, pause e riprese o privi di un accento (come il v. 4), era rimasto dissimulato e solo, di tratto in tratto, oscuramente presentito (1). Risultati poetici più validi raggiunge il Pascoli altrove, come in *Alba*, in *X agosto*, nell'*Assiuolo*, in *Notte di vento*, in *Tramonti*, ma il metodo rimane sostanzialmente lo stesso: si veda, per fare un solo esempio, come nell'*Assiuolo*, entro il discorso lento e piano e composto

(1) Cfr. anche l'analisi metrica che di questa poesia fa A. Vicinelli, *Le tre corone*, Milano, Mondadori, 1957, p. 268.

di proposizioni pacatamente e dolcemente allineate, si venga fin dalla prima strofa a profilare, sommessa ma insistente, la mesta cadenza del novenario, accolta e prolungata in una lunga pausa di silenzio dal trisillabo tronco del ritornello onomatopeico *chiù*, e come proprio in questa cadenza si senta misteriosamente singhiozzare, ancor prima che il poeta lo dichiari nell'ultimo verso, « il pianto di morte » che si celava nelle immagini idilliche dei versi precedenti:

> Dov'era la luna? ché il cielo
> notava in un'alba di perla,
> ed ergersi il mandorlo e il melo
> parevano a meglio vederla.
> Venivano soffi di lampi
> da un nero di nubi laggiù;
> veniva una voce dai campi:
> *chiù* ...

Meno felice forse la poesia *I due cugini*; ma chi avrà compreso l'intima esigenza che orienta il Pascoli verso il novenario, difficilmente condividerà il giudizio del Croce che « nel metro si avverte qualcosa di ballato e di ansante, che stona con la calma sospirosa e dolorosa del piccolo idillio triste » (1): e invece non potrà non sentire come al contrario l'originalità della poesia risieda proprio nel contrasto fra il discorso e il metro: fra il discorso familiarmente prosastico e il ritmo rassegnato e inevitabile dei novenari, ancora un ritmo di morte, che sembra questa volta anticipare il dolente e stupito tentennare del capo del bimbo.

La legittimità della distinzione fra i due metodi sembra trovare ulteriore conferma nel criterio seguito dall'autore nel mettere insieme le raccolte successive: un criterio in

(1) Cfr. B. Croce, « La critica », V, 1907, p. 2. E si ricordino le osservazioni più generali che il Croce fa sul « dissidio fra ritmo e metro », che gli sembra « quasi una caratteristica della sua arte: il ritmo del sentimento che richiede un certo andamento, che s'intravede, si presente, si attende, e il metro che glie ne dà un altro » (Cfr. « La Critica », XVII, 1919, p. 320).

cui la metrica ha certo un notevole peso, poichè mentre i *Poemetti* e i *Poemi Conviviali* sono quasi esclusivamente nei metri tradizionali della terzina di endecasillabi e dello sciolto, i *Canti di Castelvecchio* e *Odi e Inni* raccolgono componimenti formati in grandissima parte di novenari o di altri versi poco consueti, spesso raggruppati, a loro volta, in nuove o preziosamente rinnovate combinazioni strofiche. Certo è comunque che, nell'una e nell'altra direzione, il fondamentale carattere della metrica pascoliana, quel giuoco fra due diversi piani ritmici, uno scoperto e uno segreto, che si è visto in *Myricae*, non solo rimane ma si viene facendo ancor più sottilmente elaborato e consapevole. Non casuale né istintiva è ad esempio la scelta, per i *Poemetti*, della terzina, un metro finora intentato dal Pascoli, poiché il *Giorno dei morti* è composto in realtà di terzine raggruppate a due a due (con lo schema ABA-CBC), mentre *Alba festiva*, in terzine di settenari, ha piuttosto il carattere di canzonetta, o, come diceva l'autore, di cantilena (1). Per questa scelta non richiamerei come decisivo l'esempio carducciano di *Idillio maremmano*, anche se l'impiego del metro dantesco per un argomento campestre-autobiografico può aver contribuito ad orientare il Pascoli. Direi invece che il poeta intenda rifarsi proprio e direttamente a Dante: e l'affermazione non sembrerà strana a chi osservi come la struttura metrica consacrata dalla grande epopea medioevale, dovesse presentarglisi opportuna sia a quell'epopea religiosa della vita dei campi sia a quella predicazione morale e sociale, che sono i temi « evidenti » dei *Poemetti*. Ma come sotto o accanto a questi temi più scoperti vive, tema più segreto e profondo, l'ansiosa inquieta sensibilità del poeta e delle semplici creature che con lui sentono e patiscono il mistero angoscioso del vivere e l'incubo sempre presente della morte (siano essi i contadini dei canti georgici o i fanciulli e gli adolescenti dell'*Aquilone* e di *Digitale purpurea* o spiriti

(1) In una lettera al Gargano del febbraio 1896 (cit. da M. Biagini, *Il poeta solitario*, Milano, Corticelli, 1955, p. 135).

umili e puri come *Suor Virginia*); così la terzina dantesca rimane, almeno nei momenti più felici, solo un primo piano, un organismo metrico antico e grave, con cui entra in suggestivo contrappunto o colloquio la voce rotta, inquieta e sommessa del poeta. Gli artifici di cui il poeta si vale a questo scopo non sono sostanzialmente dissimili da quelli già analizzati nel primo gruppo di *Myricae*: sfasatura fra ritmo metrico e ritmo sintattico, sintassi analitica e franta (qui accentuata dalla frequente introduzione del discorso diretto), interne corrispondenze di accenti e di suoni, armonie imitative ed onomatopee: tutti artifici tanto più sensibili quanto più forte è il loro contrasto con un metro tradizionalmente robusto come la terzina. Basterà citare, soprattutto come prova della maggiore complessità e raffinatezza, rispetto a *Myricae*, del giuoco dei due piani ritmici, il finale di *Digitale purpurea*:

> Maria, ricordo quella grave sera.
> L'aria soffiava luce di baleni
> silenzïosi. M'inoltrai leggiera,
>
> cauta, su per i molli terrapieni
> erbosi. I piedi mi tenea la folta
> erba. Sorridi? E dirmi sentia: Vieni!
>
> Vieni! E fu molta la dolcezza! molta!
> Tanta, che, vedi ... (l'altra lo stupore
> alza degli occhi, e vede ora, ed ascolta
>
> con un suo lungo brivido ...) si muore!

dove il ritmo della terzina, in questo caso allusivo al tema serenamente e religiosamente arcaico del convento, è ormai drammaticamente sfaldato dai fortissimi *enjambements* e dalle profonde pause sintattiche, a cui è musicalmente affidato l'altro e più segreto tema del poemetto, la « misteriosa attrazione verso l'ignoto », il « consenso alla tentazione della morte » (1). Mentre come esempio della nuova

(1) Cfr. G. Getto, *Carducci e Pascoli*, Bologna, Zanichelli, 1957, p. 136.

sapienza con cui il Pascoli sa valersi degli effetti che nascono dalle interne rispondenze di suoni e di accenti può valere l'inizio della *Piada*, tramato sulla dissonanza tra il chiaro metro tradizionale e il motivo sonoro, ebbro e aspro, del vento notturno, che lo sconvolge all'interno:

> Il vento come un mostro ebbro mugliare
> udii notturno. Errava non veduto
> tra i monti, e poi s'urtava al casolare
>
> piccolo, ed in un lungo ululo acuto
> fuggiva ai boschi, e poi tornava ancora
> più ebbro, con i suoi gridi aspri di muto.

La metrica dei *Conviviali*, pur mantenendosi genericamente nell'ambito del metodo dei *Poemetti*, introduce nuove e interessanti variazioni nel rapporto fra i due piani ritmici. Si può notare anzitutto che la terzina vi compare solo raramente (*Gog e Magog*, *Alexandros*, *Tiberio*, *La buona novella*), e che invece prevale, e di gran lunga, l'endecasillabo sciolto. A proposito del carattere che questo metro assume nei *Poemi* pascoliani esistono due definizioni curiosamente divergenti. Lo Zacchetti (seguito dal Croce) vi risente l'andamento dello sciolto aleardiano, come dimostrerebbe la tendenza, comune all'uno e all'altro poeta, ad usare soprattutto l'endecasillabo *a minore*, accentato, cioè, sulla 4ª, 8ª, e 10ª sillaba (1); il Petrini, invece, attraverso un puntuale confronto e la notazione di alcuni fatti caratteristici (frantumazione sintattica, specie per mezzo di incisi, frequenza di *rejets* e di *surjets*, nomi rari in posizione di rilievo ritmico) crede di poterne dimostrare la derivazione dall'esametro delle traduzioni omeriche del Pascoli stesso, a sua volta esemplato sull'esametro omerico (2). Vero è che nel costruire il suo sciolto il Pascoli ha in effetto

(1) Cfr. C. Zacchetti, in «La Critica», XIX, 1921, p. 347; dove è sviluppato un accenno di L. Vischi, pure in «La Critica», IX, 1911, p. 106.

(2) Cfr. D. Petrini, *Dal Barocco al Decadentismo*, a cura di V. Santoli, Firenze, Le Monnier, 1957, vol. II, pp. 270-276.

presenti l'una e l'altra esperienza. Più esattamente l'endecasillabo alcardiano (o meglio l'endecasillabo del Caro, del Monti, del Foscolo, di cui l'Alcardi continua e cristallizza la tradizione) gli fornisce con i suoi schemi accentuativi consacrati ad argomenti classicheggianti o comunque illustri, il ritmo « esterno », relativo, per intenderci, a quella rievocazione del mondo antico che costituisce il tema apparente dei *Conviviali*; mentre il ritmo « interno » — il quale risulta non solo dagli artifici notati dal Petrini, essi stessi piuttosto pascoliani che omerici, ma anche da altri che si sono visti nelle *Myricae* e nei *Poemetti*, come le interne rispondenze sonore e le esasperate armonie imitative — non tanto riecheggia l'esametro omerico, quanto si serve di esso come di uno schema congeniale (non è Omero il poeta « fanciullino » più grande e schietto?) al canto intimo del poeta che con ansioso stupore scava entro i fatti e i miti del passato strani e lontani simboli della sua inquieta visione della vita. Si tratta indubbiamente di un giuoco raffinato, più letterariamente raffinato che negli stessi *Poemetti*, e che ha il suo limite, come gli altri elementi dello stile dei *Conviviali*, nella sua stessa preziosità. Ma per questo non si deve negare che sovente esso diventi poeticamente funzionale nel senso che si è detto, come mezzo espressivo della « doppia » visione che il Pascoli ha del mondo antico (1). Tale funzionalità mi pare che non si possa disconoscere, per esempio, in questo passo, tratto da uno dei *Poemi* direttamente ispirati ad Omero:

> E venne incontro al volo della nave,
> ecco, una terra, e veleggiava azzurra
> tra il cilestrino tremolio del mare;
> e con un monte ella prendea del cielo,
> e giù dal monte spumeggiando i botri
> scendean tra i ciuffi dell'irsute stipe;
> e ne' suoi poggi apparvero i filari
> lunghi di viti, ed a' suoi piedi i campi

(1) Cfr. lo studio cit. del Contini, p. 36: « c'è nei *Poemi Conviviali* una specie di controcanto intimistico ».

vellosi della nuova erba del grano:
e tutta apparve un'isola rupestre,
dura, non buona a pascere polledri,
ma sì di capre e sì di buoi nutrice:
e qua e là sopra gli aerei picchi
morian nel chiaro dell'aurora i fuochi
de' mandrïani; e qua e là sbalzava
il mattutino cortice del fumo,
d'Itaca, alfine: ma non già lo vide
notando il cuore d'Odisseo nel sonno.

Su 18 endecasillabi ben 16 sono del tipo *a minore*, con l'accento nella 4ª sillaba; ma è proprio entro questo andamento ritmico tradizionale o, se si vuole, aleardiano, che gli artifici omerici, o pseudomerici, dei frequentissimi *rejets* e dei *surjets*, dei caratteristici incisi (*ecco*; *una terra*; *alfine*), delle ripetizioni (« e con un monte ... e giù dal monte »; « ma sì di capre e sì di buoi nutrice ») delle allitterazioni (« e venne incontro al volo della nave »; « tra il cilestrino tremolio del mare »; « morian nel chiaro dell'aurora i fuochi ») prendono speciale e inatteso risalto, tale da poter musicalmente sottolineare l'atmosfera di magico e malinconico sogno che circonda l'apparizione dolcissima e vana di Itaca al dormente Ulisse, simbolo, a sua volta, delle occasioni di felicità che si sfiorano e che dileguano prima che si possano cogliere.

La tecnica osservata nel secondo gruppo delle *Myricae* giunge invece a piena maturazione nei *Canti di Castelvecchio*. In essi i metri tradizionali compaiono con frequenza relativamente scarsa, e in genere sono impiegati in componimenti che per il loro carattere di esplicite rievocazioni o narrazioni autobiografiche o di apologhi avrebbero anche potuto trovar posto nelle *Myricae* o nei *Poemetti*: il madrigale doppio nel *Sole e la lucerna* (dove si noti però l'artificio di far corrispondere l'endecasillabo al sole e il settenario alla lucerna) e nell'*Usignuolo e i suoi rivali*; lo strambotto e la ballata nell'*Appendice*; le strofette di settenari in *Foglie morte*, *Il temporale*, *Casa mia*, *Mia madre*; la saffica rimata nel *Fonte di Castelvecchio*; la

quartina nel *Ritratto;* la terzina doppia (il metro del *Giorno dei morti*) in *Fra San Mauro e Savignano;* la terzina dantesca nella *Mia Malattia* e nel *Bolide;* e, alternata allo sciolto e alla quartina, nel *Ciocco*, di argomento campagnolo-cosmico. Indizi di una tendenza verso metri meno consueti appaiono invece in qualche altro componimento in cui l'endecasillabo forma combinazioni strofiche più rare, come quelle di *Giovannino* (sestine doppie con lo schema ABABBC-DEDEEC, in cui C è sempre tronco), di *In ritardo* (quartine seguite da un distico il cui primo verso rima con il primo del distico seguente, mentre il secondo è sempre tronco in *ù*), e di *Un ricordo* (lasse di dieci endecasillabi assonanzati, di cui l'ultimo è sempre tronco); a cui si può aggiungere la *Cavallina storna* in distici rimati, un metro ormai, al tempo del Pascoli, poco frequente, e comunque raro nell'alta tradizione lirica italiana.

Ma a quelle « *myricae autunnali* » (come il poeta le chiamava), che sotto gli umili aspetti della prosastica vita quotidiana scoprono e cantano con dolce ossessione, ben più intensa che nelle prime *Myricae*, gli eterni motivi del mistero e della morte, non poteva convenire pienamente che l'altro modo metrico: un umile e irregolare e dissonante discorso quasi prosastico che lasciasse però trasparire un ritmo strano e segreto, ma inevitabile nella sua monotonia e infinita costanza. Ed ecco la ragione per cui in questi *Canti* prevalgono di gran lunga componimenti nei quali, in corrispondenza con un ulteriore accentuarsi della frantumazione e dell'immediatezza sintattica, delle rime ipermetre, delle onomatopee, delle interne rispondenze sonore ricompare la verseggiatura poco consueta ma ad accentuazione fissa e cantilenante. Il novenario dattilico rimane il verso più frequentemente impiegato, ma, quasi il Pascoli ne giudichi la cadenza ormai troppo nota e familiare al suo orecchio e a quello del lettore, è assai raro che lo usi da solo (nel *Sogno della Vergine* e nella *Messa*) (1).

(1) Ma, quasi in compenso, *Il sogno della vergine* ha una struttura strofica poco comune, formata com'è di cinque gruppi, ciascuno

Spesso invece, e precisamente in diciassette poesie, ad esso si alternano versi minori congeniali come il senario e il trisillabo, formando sempre nuove combinazioni strofiche, a volte relativamente semplici (come nella *Capinera*, nella *Nonna*, nella *Canzone di Marzo*, nella *Bicicletta*, nella *Guazza*, nella *Mia sera*, in *Maria*, nelle *Rane*, dove il trisillabo e il senario compaiono solo in chiusura di strofa), a volte più complesse (come in *Nebbia*, *Per sempre*, *Il sonnellino*), e talora addirittura costituite, sull'esempio della lirica corale greca, di sistemi triadici formati di strofe, antistrofe ed epodo, come nella *Poesia* (dove, per esempio, la strofe e l'antistrofe sono formate di cinque versi, il 1° il 3° e il 4° novenari, il 2° trisillabo, il 5° senario) e l'epodo di sette novenari e un trisillabo con il seguente schema di rime AbABc-DeDEc-FGFG-HIHi), e poi in *Notte d'inverno*, nella *Canzone della granata*, nella *Canzone dell'ulivo*, nella *Canzone del Girarrosto*, nel *Mendico*; a cui si può aggiungere il *Croco*, per quanto formato di soli senari e trisillabi (1). L'effetto che risulta da queste combinazioni è quello di nascondere, senza naturalmente tradirlo, il fondamentale ritmo del novenario, soprattutto approfittando della possibilità, consentita dall'inserzione dei versi minori, di moltiplicare e insieme di variare e le pause e le relazioni della rima, rilanciata anche talora (soprattutto nei versi finali) da strofa a strofa e da gruppo strofico a gruppo strofico, a creare altre più lontane e pur simmetriche cor-

---

costituito da due terzine doppie (ABA-CBC; DED-FEF) e da una quartina (GHGH), e arricchita da ben quattro squisite rime ipermetre; mentre i novenari della *Messa*, disposti in doppie terzine, con lo schema AABCCB (dove B è sempre tronco), vogliono suscitare preziosi effetti onomatopeici con allusione al richiamo sommesso e insistente della squilla.

(1) In questo gruppo si può porre anche la prima delle poese inserite nella prosa *Il fanciullino* (due sistemi strofici con lo schema ABABCc-DEDEFf-GHIGHi, dove I e i sono sempre tronchi in -ù); mentre la seconda ha la stessa struttura metrica (due doppi quinari sdruccioli, più un senario e un novenario dattilico) di alcune odi (*La piccozza* e *La cutrettola*).

rispondenze. Per convincersene basterà leggere le prime due strofe di una poesia di media complessità metrica come *Nebbia*:

Nascondi le cose lontane,
tu nebbia impalpabile e scialba,
tu fumo che ancora rampolli,
su l'alba,
da' lampi notturni e da' crolli
d'aeree frane!
Nascondi le cose lontane,
nascondimi quello ch'è morto!
Ch'io veda soltanto la siepe
dell'orto,
la mura ch'ha piene le crepe
di valeriane;

esempio abbastanza caratteristico di come la struttura ritmica - allusiva in questo caso all'angoscia oscura e insistente delle « cose lontane » che si nascondono e pur sono presenti sotto la nebbia, al di là delle umili e note cose familiari - dalla saltellante inquietudine della prima strofa, si venga già nella seconda (e naturalmente sempre più nelle seguenti) precisando all'orecchio del lettore non solo nella relazione che lega le rime della singola strofa, ma anche nella ripetizione del primo verso e della rima del senario finale.

Ma il Pascoli non si accontenta di variare e nascondere il ritmo del novenario attraverso l'inserzione del senario e del trisillabo: e ricorre altresì alla mescolanza del novenario dattilico con altri due tipi di novenario: quello cosiddetto trocaico (con gli accenti principali sulla 3ª e 8ª sillaba e i secondari sulla 1ª e 5ª o 6ª: « il suo trillo sembra la brina »), un verso ignoto alla poesia letteraria e impiegato esclusivamente nelle canzoni popolari dell'alta Italia; e il novenario giambico (con gli accenti principali sulla 4ª e 8ª sillaba e i secondari sulla 2ª e 6ª: « come il pulcino nel suo guscio »), anch'esso usato nella poesia popolare settentrionale, e in quella letteraria tentato solo dal Chiabrera, ma che all'orecchio del Pascoli poteva anche ricordare l'ottonario della antica poesia religiosa e narrativa

provenzale e francese (1). Dalla varia combinazione del novenario dattilico con questi due tipi rari, nascono le strutture metriche di parecchi e tra i più caratteristici dei *Canti di Castelvecchio*: *La voce* (quartine di novenari trocaici e dattilici alternati); *Il gelsomino notturno* (una coppia di novenari dattilici e una di novenari trocaici, unite dalla rima alternata); *Il ritorno delle bestie* (quartine di tre novenari trocaici e di un novenario dattilico, sempre a rima alternata); *Il viatico* (quartine di una coppia di novenari dattilici a rima baciata, più un novenario giambico e un settenario tronco che rimano con quelli corrispondenti della quartina seguente); *La scrvetta di monte* (sestine di 4 novenari trocaici e di due novenari dattilici); e ancora in combinazioni strofiche simili, sempre relativamente semplici, *L'uccellino del freddo*, *Il fanciullo mendico*, *La vite*, *La figlia maggiore*, *Il poeta solitario*; e invece in mescolanze più complesse o addirittura irregolari (ma rimane sempre almeno la regolare rispondenza delle rime) *Ov'è*, *Il primo cantore*, *Il fringuello cieco*, *In viaggio* e *Commiato*. Quanto tali combinazioni contribuiscano a creare nuovi e originali effetti poetici può mostrare *Il gelsomino notturno*:

> E s'aprono i fiori notturni,
> nell'ora che penso a' miei cari.

---

(1) Verso questi due tipi rari di novenario il Pascoli fu quasi certamente orientato dalla lettura del volume di G. Fraccaroli, *D'una teoria razionale di metrica italiana*, Torino, Loescher, 1887, che ne tratta alle pp. 78-81 e 92-96, tracciandone anche rapidamente la storia. Che il poeta conoscesse e apprezzasse il Fraccaroli, è provato da una nota della lettera *A G. Chiarini*, dove, a proposito della teoria che ivi è esposta, cita « il bellissimo lavoro, da cui molto ho imparato, di Giuseppe Fraccaroli: *Saggio sopra la genesi della metrica classica*: e l'altra opera del medesimo: *D'una teoria razionale* ecc. » (*Prose* cit., p. 964). Per tale ragione ho ritenuto opportuno valermi delle denominazioni e degli schemi accentuativi (in sè discutibili) proposti dal Fraccaroli. Il novenario giambico a scopo di consapevole riecheggiamento della antica poesia popolare settentrionale fu poi impiegato dal P. nella *Canzone del Re Morto*, compresa nelle *Canzoni di re Enzio* (cfr. *Poesie*, Milano, Mondadori, 1939, nota a p. 1090).

Sono apparse in mezzo ai viburni
le farfalle crepuscolari.
Da un pezzo si tacquero i gridi:
là sola una casa bisbiglia.
Sotto l'ali dormono i nidi,
come gli occhi sotto le ciglia.
Dai calici aperti si esala
l'odore di fragole rosse.
Splende un lume là nella sala.
Nasce l'erba sopra le fosse ...

La particolare suggestione poetica di questo canto consiste senza dubbio in quel senso di oscura e palpitante « felicità nuova », di intima e intensa animazione oltreumana che nasce a poco a poco dalle umili e umilmente allineate immagini notturne: ma questo senso si deve anche, e forse soprattutto, al ritmo, e in particolare alla segreta e « molle cadenza » (1) dei novenari trocaici, che lentamente, di strofa in strofa, si viene rivelando entro il discorso sintatticamente così slegato.

Alla fondamentale esigenza di un ritmo misterioso e cantilenante che progressivamente si scopre, il Pascoli risponde anche con altre combinazioni metriche, in cui possono ricomparire, perdendo nella mescolanza con versi più rari la loro troppo abituale e robusta sonorità, versi come l'ottonario (2) e il decasillabo. Tale è il caso dei due canti

(1) La definizione è del Pascoli stesso, che, presentando la sua traduzione in endecasillabi trocaici di due odi di Saffo, così si esprime: « leggiamole in quella loro molle cadenza trocaica, alla quale la nostra lingua non dovrebbe, per sua natura, essere così nemica » (cfr. *Prose* cit., p. 664).

(2) L'ottonario comune (o trocaico, secondo la classificazione del Fraccaroli) compare senza mescolanza di altri versi solo nell'*Or di notte*, dove però la sua cantilena è attenuata e variata da artifici onomatopeici (soprattutto il ritornello progressivamente esteso *piano, piano* ...) e dallo spostamento di qualche accento (« voci dal borgo alle croci »). Invece nel canto *I due girovaghi* il ritmo degli ottonari, che costituiscono i primi sei versi di ogni strofa, si frange nella sintassi spezzata e nel giuoco di rime vicine e lontane intessuto dai ritornelli; non diversamente da quanto avviene nelle strofette di senari del *Brivido*.

dedicati ai « lombardi » (*La partenza del boscaiolo* e *Il compagno dei taglialegna*) dove l'ottonario sembra riprendere e ripetere la mesta e secca cadenza del novenario giambico che lo precede:

Nel bosco, qua e là, lombardi
sono taciti al lavoro
Dall'alba s'ode fino a tardi
sci e *sci* e *sci* e *sci*;

e della *Tovaglia*, nella quale l'alternarsi dell'ottonario comune con l'ottonario accentato sulla 4ª e 7ª sillaba (rinnovato dal Graf), crea un andamento musicale dissonante e pure alla fine stranamente simmetrico, che ben corrisponde alla invisibile, domestica presenza dei « tristi, pallidi morti »:

Entrano, ansimano muti.
Ognuno è tanto mai stanco!
E si fermano seduti
la notte intorno a quel bianco.
Stanno lì sino al domani,
col capo tra le due mani,
senza che nulla si senta,
sotto la lampada spenta.

Parimenti il decasillabo dattilico comune si alterna, con effetti non diversi di allusiva dissonanza, al cosidetto decasillabo trocaico (con gli accenti sulla 3ª, 5ª e 9ª sillaba, impiegato una volta dal Chiabrera e talora dal Carducci, come quarto verso dell'alcaica) nell'*Imbrunire* (quartine formate da una coppia di decasillabi trocaici e di una di decasillabi dattilici) e in *Addio* (strofe di quattro decasillabi trocaici e di un decasillabo dattilico, più la ripresa o ritornello, che è pure un decasillabo dattilico):

Dunque rondini, rondini, addio!
Dunque andate, dunque ci lasciate
per paesi tanto a noi lontani.
È finita qui la rossa estate.
Appassisce l'orto: i miei gerani
più non hanno che i becchi di gru.

Alla stessa esigenza, infine, riporterei anche la presenza di un verso come il doppio quinario, che, per quanto non inconsueto alla poesia romantica, era certo poco frequente nella lirica elevata, e che soprattutto doveva lusingare l'orecchio del Pascoli con la sua accentazione mestamente e pianamente singhiozzante. E se il risultato sembra talvolta, a dir vero, un po' esteriore e manierato nei componimenti dove tale verso è usato da solo, come nelle *Ciaramelle* (« Udii tra il sonno le ciaramelle, Ho udito un suono di ninna nanna ») in *Passeri a sera*, in *Primo canto*, nell'*Ora di Barga* e nel *Nido di farlotti*; il Pascoli sa anche trarne più complesse suggestioni, quando ne varia il ritmo con qualche artificio, come in *Valentino* (doppio quinario alternato ad un endecasillabo formato da un quinario e da un senario dattilico: « O Valentino/ vestito di nuovo Come le brocche/ dei biancospini »), e soprattutto nella *Tessitrice*, in cui la cantilena dei doppi quinari è ribattuta e al tempo stesso stancamente e ansiosamente sospesa dal quinario isolato e dalle rime piane atterzate e tronche (1):

> Mi son seduto su la panchetta
> come una volta .... quanti anni fa?
> Ella, come una volta, s'è stretta
> su la panchetta.
>
> E non il suono d'una parola;
> solo un sorriso tutto pietà.
> La bianca mano lascia la spola.

A conclusione di questa rapida analisi dei *Canti di Castelvecchio* si può affermare che qui il secondo metodo della metrica pascoliana raggiunge i suoi effetti poetici più incantevoli, ma anche mostra spesso il rischio ad esso inerente, che cioè il ritmo interno da voce segreta e discretamente evocativa scada in artificio preziosamente compiaciuto e scopertamente allusivo. L'accentuazione di tale

(1) Del metro di questo canto si veda la intelligente analisi del Vicinelli, in *Le tre corone* cit., p. 295.

rischio è naturalmente in stretta relazione con l'involuzione del contenuto, si fa cioè più grave quando il poeta, rinunciando ai suoi temi più genuini, cede ad ambizioni di vate e di profeta, e per conseguenza sente il bisogno di rinforzare e ostentare pericolosamente la sua voce di smarrito contemplatore dell'ignoto e della morte; né ci si dovrà meravigliare che ciò avvenga in *Odi e Inni*, dove quelle ambizioni si fanno più scoperte. Già nelle *Odi*, che pure sono così per il contenuto come per la metrica più vicine ai *Canti di Castelvecchio*, le strutture ritmiche si fanno più letterarie e quindi più esteriori. Vi prevalgono ancora i novenari nei loro tre tipi, ma i sistemi strofici sembrano, in relazione con i più elevati propositi del poeta, voler adombrare con molteplici ed eleganti variazioni quelli tipici della lirica monodica greco-latina, e rinnovati dal Carducci « maggiore ». Così l'alcaica viene riecheggiata con strofe quaternarie, ora formate da due doppi quinari sdruccioli seguiti da due novenari giambici (*L'aurora boreale*), da due novenari dattilici (*Al Serchio*, *L'ultimo frutto*, *Il cane notturno*), o da un novenario giambico e uno dattilico (*A riposo*, *Abba*); ora con strofe composte da due endecasillabi più un settenario e un novenario giambico (*La sfogliatura*) o da due novenari giambici più un settenario e un endecasillabo (*A Giuseppe Giacosa*), o infine da due novenari dattilici più un settenario o un novenario giambico (*L'anima*). Variazioni sul sistema asclepiadeo terzo (ovvero ancora sull'alcaica) sembrano invece *La piccozza* e *La cutrettola* (due doppi quinari sdruccioli seguiti da un senario e un novenario dattilico); al sistema asclepiadeo secondo pare alludere la struttura del *Dovere* (tre endecasillabi e un novenario giambico), e alla saffica (per non parlare delle odi in cui ricompare la saffica tradizionale) quella del *Sepolcro* (tre novenari dattilici e un senario); mentre combinazioni di tipo epodico compaiono nel *Vecchio* (un novenario giambico e un settenario alternati), negli *Eroi del Sempione* (un endecasillabo e un novenario giambico) e in *Ad una rocca* (un doppio quinario sdrucciolo e un novenario giambico). Questa tendenza involutiva si fa

chiarissima negli *Inni*, dove il Pascoli non si accontenta, come nelle *Odi*, di adombrare i metri della lirica monodica, ma si cimenta nel riprodurre, con archeologica precisione, le complicate strutture della lirica corale greca. Il proposito di ricalcare la metrica classica in modo più aderente e scientificamente più esatto di quanto avessero fatto il Carducci, il Cavallotti, il Chiarini, il Mazzoni e altri, risale invero alla prima giovinezza del Pascoli, a quando egli nel 1880-1881, ancora scolaro del Carducci, tenta di tradurre in esametri a schema quantitativo un centinaio di versi della *Batracomiachia* (1). Nel *Proemio* a questa traduzione egli stesso manifesta i suoi dubbi sull'opportunità del tentativo; ma in realtà egli non rinunciò a proseguire in quella direzione, che — occorre sottolinearlo — ha la sua radice non solo in un capriccio di filologo o di alessandrino, ma in quella tendenza profonda del suo gusto metrico, già da noi osservata, verso ritmi non sonori ed eloquenti, e invece stranamente e pur regolarmente battuti e cadenzati (2). Documenti dell'interesse sempre vivo del Pascoli in questo senso sono anzitutto, sul piano teorico, la citata lettera *Al Chiarini* e le allegate *Regole di metrica neoclassica* (3), dove egli tenta una sistemazione normativa delle sue idee; e sul piano letterario le tradu-

(1) Cfr. su questa traduzione e sulla sua metrica M. Valgimigli, *Nascita dell'esametro pascoliano*, in *Pascoli*, Firenze, Sansoni, 1956, pp. 23-26; dove è anche fatta l'ipotesi, assai plausibile, che alla suggestione di questo tentativo pascoliano si debba l'esperimento carducciano dei distici di *Nevicata* (gennaio 1881), i cui pentametri sono costruiti con un maggiore scrupolo quantitativo di quelli delle altre odi barbare.

(2) A sua volta il Contini, nello studio cit., p. 34, spiega l'esametro quantitativo del Pascoli in relazione al suo gusto dell'« accordo eretico » con la tradizione, e più generalmente del giuoco fra determinato e indeterminato.

(3) Cfr. anche la *Nota per gli insegnanti* allegata all'antologia *Sul limitare*, nota che vuole essere una spiegazione e una giustificazione del metro delle traduzioni omeriche pubblicate appunto in quell'antologia. In essa vi è di notevole soprattutto l'invito ad una « conveniente recitazione », che a giudizio dell'autore non è una pretesa as-

zioni, in esametri quantitativi, di Omero, e, nei loro vari metri, di altri poeti greci e latini. Ma qualche segno si può rintracciare anche nelle raccolte finora esaminate. Tutti ricordano che nei *Conviviali* compaiono, oltre i brevi inni corali dei *Vecchi di Ceo* (anche metricamente modellati sugli originali di Pindaro e di Bacchilide), le due odi di *Solon*, costruite di endecasillabi accentati sulla 1ª, 3ª, 5ª, 8ª e 10ª sillaba (« Néi lontáni mónti colór di ciélo ») a riprodurre quello saffico (e lo scrupolo giunge fino a trascurare, come appunto fa Saffo, la cesura) (1): e almeno nella prima ode l'inconsueto metro ha anche una sua funzionalità poetica, risonando nella sua strana e pure antica cadenza come la voce stessa della misteriosa ed eterna identità dell'Amore e della Morte (2). Altre più o meno felici tracce della tendenza ad accostarsi alle forme della metrica antica sono nella struttura strofica, ascendente e discendente, sul tipo del *nomos*, delle *Memnonidi* (3), una struttura che appare anche nelle *Due Aquile* (nei *Nuovi poemetti*) a simboleggiare il circolo eterno della vita; e ancora vanno ricordati alcuni dei *Canti di Castelvecchio* (*La poesia*, *La canzone del girarrosto*, ecc.) costruiti, come si è detto, in sistemi formati da strofe, antistrofe ed epodo;

---

surda ma anzi è richiesta anche dalla usuale metrica italiana, dove « noi siamo padroni di mettere un accento dove non è, come di saltarlo dove è ».

(1) L'osservazione è di L. Siciliani, *Le fonti dei poemi conviviali di G. P.*, in *Studi e saggi*, Milano, 1913, p. 63; dove è anche ricordato che esempi del saffico così accentato il P. potè trovare nel Platen e nel Swinburne.

(2) Troppo severo mi sembra quindi il giudizio del Valgimigli, in *Pascoli* cit., p. 31, il quale ritiene che, leggendo gli endecasillabi di queste odi, si debbano « dimenticare, quando ci riesca e sia possibile, proprio quegli accenti, e più di tutto quel dirotto accento di 5ª ». Nè è esatto dire che il P. non ritentò questo metro, il quale invece riappare, come si vedrà, nelle *Odi* (in *Convito d'ombre* e in *Crisantemi*).

(3) Come ricorda L. Siciliani, *Le fonti* ecc. cit., p. 68, il P. stesso fece notare questa sua intenzione, nel pubblicare il suo inno in « Atene e Roma » (marzo 1904).

e nelle *Odi*, oltre il generale orientamento, già notato, verso i sistemi strofici classici, le due saffiche *Convito d'ombre* e *Crisantemi*, metricamente simili a quelle di *Solon*. Ma solo negli *Inni*, in evidente rapporto con le solenni intenzioni celebrative e profetiche che li animano, ben più solenni che nelle stesse *Odi*, questo gusto della metrica « neoclassica » raggiunge vette più perigliose, provandosi, come si è detto, nell'imitazione della lirica corale greca. Naturalmente il Pascoli sceglie come modelli, talvolta semplificandoli o fissandone gli schemi, i metri più adatti all'indole della lingua e del ritmo italiani. Ma il suo tentativo, tecnicamente parlando, non trova ugualmente riscontro nella nostra letteratura, e lascia assai indietro gli esercizi metrici più difficili non solo del Carducci, ma dello stesso D'Annunzio. Per darne un'idea, anche perchè si tratta di argomento generalmente trascurato dagli studiosi (1), elenchiamo i versi che egli riproduce.

Prevalgono quelli dattilico-anapestici, sia perché più frequenti nei modelli greci, sia perché più consoni al particolare gusto pascoliano del ritmo ternario: la dipodia (prosodiaco minore), la tripodia (prosodiaco maggiore) e la tetrapodia dattiliche catalettiche *in duas syllabas* con anacrusi, rese rispettivamente col senario dattilico, col novenario dattilico e col doppio senario dattilico; la tripodia dattilica catalettica in una o due sillabe, resa con l'ottonario dattilico (accentato sulla 1ª, 4ª, e 7ª sillaba) piano o sdrucciolo; e infine la tetrapodia dattilica catalettica *in duas syllabas*, resa con l'endecasillabo dattilico (accentato nella 1ª, 4ª, 7ª e 10ª sillaba). Ma vi compaiono anche gli epìtriti semplici, doppi o tripli, cui corrispondono quaternari, semplici o doppi o tripli, accentati sulla 1ª e 3ª sil-

(1) A quanto mi consta se ne sono occupati con precisa competenza, anche se con accenni parziali, soltanto L. Siciliani, *La lirica o delle odi di G. P.*, in *Studi e saggi* cit., pp. 97-138, studio di particolare importanza perchè probabilmente ispirato dal P. stesso; e il Vicinelli, in *Le tre corone* cit., pp. 246-247 e 324, e nella *Premessa* all'ed. cit. delle *Prose* pascoliane, pp. XXXIII-XXXV.

laba; e altresì dipodie giambiche catalettiche, rese con trisillabi.

Per esemplificare le complicate strutture strofiche di cui l'artista si vale, basterà analizzare quella dell'inno *Ad Antonio Fratti*: nella strofa e nell'antistrofe i primi tre versi sono tripodie dattiliche catalettiche *in duas syllabas* (ottonari dattilici), il 4° è un prosodiaco maggiore (novenario dattilico), il 5° è una tetrapodia dattilica catalettica *in duas syllabas* (endecasillabo dattilico), il 6° un prosodiaco minore (senario dattilico):

Era sui culmini, o forte,
era l'aurora sul monte,
quando quel giorno, la fronte

volgesti alla luce lontana?
era, tra i cantici della dïana,
l'aurora ... o la morte?

nell'epodo, invece, i versi 1° e 3° sono tetrapodie dattiliche, il 2° e il 4° prosodiaci minori, il 5° e il 7° tripodie dattiliche, e il 6° e l'8° prosiaci maggiori:

Ché tu sapevi dal vate Acarnane
la sorte qual era.
Egli gittò nelle sacre fontane
la pietra sua nera.
Disse: — Adornatevi eroi,
cingete ai capelli le bende!
Ché con l'aurora tra voi
la morte dimane discende. —

Per gli altri inni, che per ragioni di spazio non è possibile analizzare metricamente, sarà sufficiente ricordare che ognuno di essi ha struttura di volta in volta diversa, e che sempre il Pascoli vi si dimostra abilissimo nel superare con agevole eleganza le sempre nuove difficoltà tecniche. Anche dai pochi versi citati, comunque, non è difficile rendersi conto del processo, per dir così, di artificiosa e preziosa cristallizzazione, che, come nel contenuto e negli altri aspetti dello stile, è avvenuto anche nella me-

trica: c'è sì ancora un ritmo « interno » difficile a ritrovare e battuto e costante, ma il suo rivelarsi non è più, come nei *Canti di Castelvecchio*, fonte di magiche sorprese poetiche, sì invece, al massimo, motivo di ammirazione per l'artefice squisito e consumato, che sa alternare sapientemente ritmi dattilici e anapestici con raffinata ma anche esteriore allusione a quell'alternarsi di « aurora » e di « morte », che è poi il tema a sua volta intellettualisticamente escogitato dall'inno (1).

Documento del processo involutivo del gusto metrico pascoliano sono, per altro verso, le *Canzoni di re Enzio*: dove il ritmo interno che risuona sotto l'endecasillabo italiano, è modellato sul decasillabo francese, riprodotto con l'irrigidire monotonamente l'andamento del verso italiano nel tipo *a minore* e soprattutto con il fare costantemente coincidere, come ha osservato il Petrini (2), la frase sintattica con la frase ritmica. Sul procedimento in sé, naturalmente non si possono avanzare riserve, ché, ad esempio, il Carducci, con una tecnica non dissimile, ha saputo ottenere i risultati della *Canzone di Legnano*. Diverso è però il caso particolare del Pascoli che, se poteva trovare nell'esametro omerico, come si è visto nei *Conviviali*, uno schema congeniale alla voce del « faciullino », la sua vera voce; al riecheggiamento del solennemente scabro ed eroico decasillabo francese, non era spinto, in realtà, che da un puro, e se si vuole squisito, gusto di alessandrino rievocatore, così come a cantare le vicende di re Enzio e di Flor d'uliva era stato mosso soprattutto dal proposito, giustamente sottolineato dal Petrini, di « divulgare, cantando come un *giuculare* del Medioevo i nobili studi » del Falletti e del Rubbiani (3): e una conferma ancora più evidente di

(1) Corrispondenze in altri inni fra contenuto e metro, che a me sembrano pure preziosamente intellettualisticamente escogitate, nota il Vicinelli nella *Premessa* cit., pp. XXXIV-XXXV.

(2) Cfr. Petrini, *Dal Barocco al Decadentismo* cit., pp. 232-235.

(3) Cfr. la nota preliminare alla *Canzone dell'Olifante*, ora in *Poesie* cit., p. 1077.

questo gusto di dotto rievocatore si può indicare nei metri delle canzoni e canzonette che vi sono inserite, preziosamente e ostentatamente modellati, come l'autore stesso si fa premura di avvertire, sui metri degli originali antichi francesi e italiani (1).

È chiaro che in fondo a questo processo involutivo, a questo progressivo ambizioso emergere del ritmo interno in relazione con il consolidarsi delle ambizioni di poeta filosofo e vate, cantore di santi e di eroi antichi e moderni, c'era inevitabile il ritorno ai metri letterari tradizionali, questa volta non più impiegati come un primo piano da dissolvere suggestivamente (come nei *Poemetti* e nei *Conviviali*), sì invece accolti integralmente, come i mezzi in definitiva più adatti ad accordarsi con una ispirazione e un gusto dichiaratamente volti all'« eloquenza », a quell'eloquenza rifiutata dalla poetica, qui abbandonata, del *Fanciullino*. Già in *Odi e Inni* si assiste a questo ritorno, e non sembrerà strano che, tra gli inconsueti e complicati metri già analizzati, si ritrovi abbastanza frequente la terzina dantesca (*La quercia di Hawarden*, *Bismarck*, *La favola del disarmo*, *Nel carcere di Ginevra*, *Il negro di Saint-Pierre*, *Alla cometa di Halley*, *Andrée*, *Al Dio Termine*, *A Mazzini*, l'*Inno degli emigranti italiani a Dante*, questi due ultimi con le terzine disposte a strofe, antistrofe ed epodo) e la saffica di endecasillabi normali (*La lodola*, *L'isola dei poeti*, *Al corbezzolo*, *A Ciapin*, *L'agrifoglio*, *L'ederella*, *La rosa delle siepi*, *A Gaspare Finali*): e anche se, specialmente fra le saffiche, più d'una volta il Pascoli sa ancora modulare la sua voce segreta, più spesso questa si attenua o tace del tutto identificandosi senz'altro con il metro letterario. Così nei *Poemi italici*, se le terzine di *Paulo Uccello* rinnovano, sia pure con più consapevole raffinatezza, il giuoco ritmico dei più bei *Poemetti*; in *Ros-*

(1) Cfr. in *Poesie* cit. le note alle pp. 1088-1090. Che alle radici di queste imitazioni ci sia comunque lo stesso personalissimo gusto da cui ha origine la metrica neoclassica, è acutamente mostrato dal Contini, nello studio cit., p. 34.

sini e più in *Tolstoi* il metro si fa in genere eloquentemente e scopertamente allusivo alle intenzioni simboliche o celebrative del Pascoli, come dimostra, ad esempio, in questo ultimo, la scelta della terzina nella parte dedicata a Dante, e della lassa assonanzata in quella relativa a Garibaldi. Peggio ancora nei *Poemi del Risorgimento*: accanto a qualche tentativo prezioso (i decasillabi trocaici di *Garibaldi vecchio a Caprera*, che del resto nelle ultime tre quartine si trasformano in sonanti decasillabi dattilici; la struttura strofica ascendente e discendente, a *nomos*, dell'*Inno a Torino*) prevalgono, in coerenza con il contenuto dichiaratamente « eroico », i metri « eroici » della lontana e vicina tradizione letteraria, ormai solo a tratti interrotti dalla voce inquieta del poeta: endecasillabi assonanzati e sciolti, distici, terzine. È presente perfino il doppio settenario (in *Garibaldi coi Sansimoniani*): un metro di fronte al quale un tempo, dopo aver provato a ritmare con esso un verso dei canti ellenici del Tommaseo, non poteva trattenersi dall'esclamare: « Basta per carità. Meglio ignorare e sognare! » (1).

Ma è proprio questo che egli, nella sua ultima stagione poetica, ha perduto: il gusto, così vivo invece nella sua originale poesia, di una musica che solo fosse capace di far « ignorare e sognare ».

EMILIO BIGI

(1) Cfr. la lettera *A G. Chiarini* cit., pp. 946-947.

VARIETÀ

PER L'EDIZIONE CRITICA DEI DIALOGHI ITALIANI DI GIORDANO BRUNO

L'attenzione dei filologi nei riguardi delle scritture bruniane sembrava da parecchi decenni assopita. L'edizione nazionale delle opere latine, voluta da Francesco De Sanctis e compiuta in tredici anni di lavoro da un egregio manipolo di studiosi napoletani e fiorentini, ha scoraggiato i continuatori, o forse li ha semplicemente acquetati con la certezza di un adempimento definitivo del compito proposto. In realtà quell'edizione, per tanti rispetti benemerita, appare oggi inadeguata alle esigenze degli studi, vuoi per il suo ordinamento tutt'altro che sistematico, vuoi per le oscillazioni metodologiche tra l'uno e l'altro curatore, qualche disinvoltura eccessiva nelle emendazioni e un non infrequente sorvolare su luoghi poco meno che indecifrabili. È da auspicare che il prossimo editore di quegli ardui testi non rifugga dal sobbarcarsi alla fatica di una versione italiana a fronte, utile non soltanto ai lettori meramente curiosi o meno esperti, ma preziosa anche ai fini della più sottile ricostruzione testuale, perché nessun esercizio mi sembra che giovi, meglio di quello del tradurre, a rivelare le più subdole corruzioni e lacune di una intricata scrittura.

Analoga funzione scoraggiante o distraente, per quanto riguarda le opere italiane, è stata svolta dalla raccolta dei dialoghi curata nel 1907 (e ripubblicata nel 1925) da Giovanni Gentile (1), dalla quale son derivate con poche o punte emendazioni congetturali le molte edizioni parziali successive, tanto divulgative quanto scolastiche, che in quella si fondarono fidando nell'autorità del curatore e nelle sue garanzie di scrupolosa trascrizione degli archetipi, largamente attingendo anche al suo copioso e dotto commento. A scuotere questa inerzia filologica — così contrastante col sempre vivo intrecciarsi delle indagini speculative e biografiche (2) — si è posto ora Giovanni

(1) Integrata, com'è noto, dall'edizione critica del *Candelaio* a cura di Vincenzo Spampanato (Bari, 1909; nuova ediz., 1923).

(2) Sulle quali si può vedere ora la nuova edizione postuma, aggiornata fino al 1950 e da me curata, della *Bibliografia di G. Bruno* di V. Salvestrini (Firenze, 1958).

Aquilecchia, un giovane studioso romano trapiantato a Londra, il quale si è dato a rinvangare con rigoroso metodo la congerie dei materiali documentari bruniani, mostrando come in quella miniera apparentemente sfruttata ed esausta si celassero ancora ricche vene di buon metallo. Va infatti ascritta a suo merito la riesumazione di due dialoghi latini affatto dimenticati, sebbene dati in luce dall'autore e menzionati nel catalogo a stampa della Nazionale parigina (1); un largo spoglio di biblioteche europee inteso al reperimento di numerosi esemplari degli archetipi bruniani (la cui leggendaria rarità è stata in molti casi smentita) (2); la puntuale attenzione dedicata alle varianti d'autore che il Bruno usava introdurre nel corso delle impressioni dei proprii scritti; il ritrovamento e l'illustrazione di una sconosciuta lezione definitiva della *Cena delle Ceneri*, che si differenzia sostanzialmente dal testo vulgato (3); una nuova edizione della *recensio* e del commento gentiliani dei dialoghi italiani, con numerose emendazioni testuali e integrazioni dell'apparato esegetico (4). Questa ricerca bibliografica e filologica non va disgiunta nell'Aquilecchia da un vivo interesse per la personalità speculativa del Bruno, la sua cultura, il suo stile, la sua fortuna (5); nell'introduzione al testo critico della *Cena* si hanno notazioni di prima mano sulla crisi del tardo umanesimo che si esprime nelle pagine bruniane, sui limiti della sua cultura letteraria, prevalentemente cinquecentesca e napoletana (con suggestioni dirette del Tansillo delle rime, dell'Epicuro della *Cecaria*, del Franco dei *Dialoghi*), sul vivacissimo realismo descrittivo delle pagine che con maliziosa forzatura ritraggono la società cortese elisabettiana o una sordida e triviale Londra notturna, rompendo gli schemi retorici tradizionali e attingendo l'immediatezza parlata, il taglio svelto delle scene teatrali. Altrettanto convincente, sul piano stilistico, è l'analisi che l'editore conduce intorno al parziale rifacimento della chiusa del dialogo II, operato dal Bruno *in extremis*, probabilmente per ragioni di opportunità, ma sorvegliato

---

(1) G. Bruno, *Due dialoghi sconosciuti e due dialoghi noti*, a cura di G. Aquilecchia, Roma, 1957. Si veda la recensione di G. Bàrberi-Squarotti in questo « Giornale », **135**, 1958, pp. 133-136.

(2) A tale ricerca si connette il reperimento di un esemplare dell'*Acrotismus Camoeracensis* con dedica autografa del Nolano al medico Caspar Kegler, illustrato dall'Aquilecchia nella nota *Un autografo sconosciuto di G. Bruno*, pubblicata in questo « Giornale », **134**, 1957, pp. 333-338.

(3) G. Aquilecchia, *La lezione definitiva della « Cena de le Ceneri » di G. Bruno*, « Atti dell'Accademia Naz. dei Lincei », Memorie, Classe di scienze morali ecc., serie VIII, vol. III, 1950, pp. 209-243: G. Bruno, *La cena de le Ceneri*, a cura di G. Aquilecchia, Torino, 1955.

(4) G. Bruno, *Dialoghi italiani*, nuovamente ristampati con note di G. Gentile. Terza edizione a cura di G. Aquilecchia, Firenze, 1958.

(5) Notevole, a questo riguardo, è il saggio su *Il capitolo desanctisiano sulla « Nuova scienza »*, « Società » (Roma), XI, 1955, pp. 292-310.

da un gusto misuratissimo, che depenna i più ruvidi sarcasmi e piega la sbrigliata esuberanza satirica in raffigurazioni meno scomposte e caricaturali. Di primario interesse mi sembrano poi le notazioni sull'inserirsi e reagire del Bruno nel mondo culturale e sociale inglese, non tanto per le precisazioni biografiche circa le sue relazioni con John Florio, il Leicester e la sua fazione, vari altri personaggi distinti, quanto per la puntuale connessione dell'inquieto esule italiano con un ambiente politico e scientifico ricco di nuovi fermenti: quando il Bruno, respinto da Oxford per l'asprezza della sua polemica antiumanistica, si trasferisce a Londra, trapassa materialmente dal mondo statico dell'Università, fedele alle formule scolastiche e al vieto aristotelismo, al mondo dei liberi ricercatori della natura, che nella capitale si adunano sotto il patronato di una spregiudicata aristocrazia; fra quegli uomini le idee copernicane circolavano ormai da un trentennio, confluendo in un confuso indirizzo di indagini sperimentali volte a finalità pratiche concrete, come la nautica, la cartografia, l'astronomia, la chimica, la metallurgia, quasi che gli scienziati movessero a gara per apprestare strumenti e sussidi per la nascente espansione commerciale e politica della loro patria. Il trapasso bruniano dal dettato latino degli scritti mnemonici francesi al volgare dei dialoghi londinesi non segna soltanto — come bene ha sottolineato l'Aquilecchia (1) — un opportunistico accomodarsi alla diffusa conoscenza dell'italiano negli ambienti colti inglesi, ma implica un preciso adeguamento all'impiego del volgare da parte degli studiosi locali indipendenti, una esplicita rottura col vecchio mondo accademico, un volgersi per lo sperato proselitismo dall'uditorio dell'Università a quello della Corte. Non meno felici, anche se marginali, mi sembrano infine le notazioni dell'editore a proposito della perspicua dottrina esegetica espressa dal Bruno nel dialogo III, là dove — precorrendo le drammatiche istanze del processo di Galileo — viene contestata l'autorità e financo la mera attendibilità scritturale in materia scientifica, riconoscendosi ai testi rivelati il solo magistero morale; e quelle altre, sul significato e i limiti del copernicanesimo del Nolano, che vede nel nuovo sistema eliocentrico una potente spinta di rottura, una rivoluzionaria ipotesi liberatrice, ma che ben tosto erompe dal limite dello schema per effondersi liricamente nella contemplazione dello sconfinato universo stellare.

Accennato così in breve alle metodiche indagini bruniane dell'Aquilecchia e alla già cospicua consistenza dei suoi contributi, restano ora da esporre alcune riserve metodologiche e pochi suggerimenti marginali, che potranno forse tornare di qualche utilità — in sede di ami-

---

(1) Più ampia analisi di questo aspetto in: G. AQUILECCHIA, *L'adozione del volgare nei dialoghi londinesi del Bruno*, « Cultura neolatina » (Modena), XIII, 1953, pp. 165-189.

chevole discussione — in vista di quella edizione critica di tutto il Bruno italiano, che l'Aquilecchia promette e di cui tutti gli saremo grati.

Come il curatore ricorda nella *Premessa* all'edizione della *Cena*, le sue indagini bruniane ebbero il loro punto di partenza da un « fortunato ritrovamento »: quello di un esemplare a stampa del dialogo, che in postille marginali e in carte interfoliate Ms. documenta importanti varianti rispetto al testo vulgato. Si tratta in verità di quella fortuna che sempre rimerita il ricercatore scrupoloso e che non aveva arriso in passato ai possessori recenti di quel libro, da Angelo Marzorati, che lo acquistò per la sua insigne collezione, ad Antonio Bruers, che di quella fornì nel 1932 il catalogo, ai bibliotecari che schedarono il volume dopo che nel gennaio 1933 esso venne acquistato dalla Biblioteca Nazionale di Roma. Va detto a loro discarico che solo una collazione sistematica poteva mettere in luce le peculiarità singolarissime dell'esemplare romano, perché esso è mutilo di cinque carte, che vennero surrogate ai primi del secolo XVIII da supplementi manoscritti; appunto la presenza di questi foglietti a penna, che riproducono meccanicamente le pagine mancanti, ha sviato in passato l'attenzione da quelle altre aggiunte e varianti manoscritte, che documentano per contro una stesura affatto nuova e sconosciuta della chiusa del dialogo II e dell'esordio del terzo. Non va dimenticato tuttavia che furono proprio le accennate lacune e il desiderio di risarcirle, che indussero l'antico possessore del volumetto a raffrontarlo sistematicamente con un esemplare completo, quello posseduto dal celebre bibliofilo Thomas Rawlinson (1681-1725), che appunto recava nel contesto a stampa la differente stesura che l'Aquilecchia ha riportato in luce. Compiuto il suo lavoro, il revisore cedette l'esemplare reintegrato da quei restauri a penna al barone Hilaire Bernard de Longepierre (1659-1721), il quale provvide a farlo rilegare con sobria eleganza, sacrificando però qualche rigo manoscritto per colpa del coltello indiscreto del legatore; più tardi — certo dopo il 1833 — il libro venne in possesso di Thomas Philip, conte di Grey (1781-1859), e finalmente del Marzorati. L'Aquilecchia ricostruisce con molta erudizione questa vicenda esteriore e fissa opportunamente la data della revisione fra il 1708 (data d'inizio della specifica attività di collezionista del Rawlinson) e il 1721 (data della morte del Longepierre); meno fondata mi sembra invece la sua identificazione del revisore nella persona dell'erudito Thomas Hearne (1678-1735), in base a testimonianze sincrone, che attestano da un lato il geloso amore del Rawlinson per i proprii tesori librari e dall'altro la sua amicizia con l'Hearne, tanto intima da indurlo a prestargli certi suoi codici manoscritti. L'elemento davvero probante sarebbe per l'editore un *ex libris* a penna, in carattere gotico, vergato a p. 54 del volumetto con inchiostro simile a quello adoperato per le aggiunte

che suona: « Mr. Thomas mazin his book »; ma confesso di non capire perché l'Aquilecchia dia tanto peso alla coincidenza del comunissimo nome Tommaso e sorvoli invece su quel « mazin », vocabolo nel quale, malgrado l'iniziale minuscola, non so vedere altro che un cognome (ed è cognome sicuramente documentato, almeno in Francia e nel secolo scorso). Comunque si voglia di ciò giudicare, è importante constatare come il revisore abbia trascritto o collazionato l'esemplare Rawlinson — che purtroppo è oggi irreperibile — con scrupolo diplomatico: le pagine surrogate lo attestano al lume di un raffronto agevole con esemplari integri della stampa, dandoci così garanzia di fedeltà anche là dove le integrazioni e varianti manoscritte sono per noi l'unica documentazione superstite di una diversa stesura del testo bruniano.

Nell'analisi poi di questa stesura l'editore si addentra con molta finezza e, malgrado l'assenza di veri e proprii indizi cronologici sicuri, con vigilata analisi stilistica e col rilevamento di una opportunistica variante nella menzione dei potenti della Corte elisabettiana, giunge a dimostrare in maniera difficilmente controvertibile che la nuova redazione riportata in luce è posteriore, rielaborata e migliorata rispetto al testo vulgato e che essa rappresenta pertanto l'ultima e definitiva lezione della *Cena de le Ceneri*.

Sarebbe stato desiderabile, a mio avviso, che queste conclusioni fossero state coordinatamente esposte dall'Aquilecchia nella *Nota al testo* posta in calce alla sua edizione, rifondendovi per intero, con gli opportuni aggiornamenti e ritocchi, il precedente saggio su *La lezione definitiva:* così come stanno le cose, invece, la *Nota* spesso rettifica e integra la *Lezione*, ma con maggior frequenza rimanda ad essa, cagionando nel lettore non poco disagio. Desiderabile sarebbe pure stato — anzi, direi necessario — fornire una completa e precisa descrizione bibliografica dell'*editio princeps* della *Cena*, visto che i due manoscritti dell'opera — che l'editore illustra per la prima volta — sono mere trascrizioni della stampa, la quale assume pertanto l'importanza basilare di un vero e proprio archetipo. Per contro, sia la *Lezione* sia la *Nota* dànno la stampa per conosciuta, senza soffermarsi su talune sue peculiarità, che occorre illustrare esaurientemente se si vuole farne l'uso migliore in vista di una moderna edizione critica.

Prima questione da risolvere mi par quella dell'accertamento sicuro dell'officina (e forse furono più d'una) che stampò in Londra le opere del Nolano. Il recente catalogo degli stampati del British Museum (1) assegna la stampa londinese dei dialoghi italiani ai torchi di John Charlewood (e al medesimo attribuisce dubitativamente

(1) British Museum, *General catalogue of printed books*, London, vol. XXVII, 1939, coll. 230-232.

l'*Ars reminiscendi*), ma non dovrebbe essere difficile giungere a conclusioni definitive raffrontando i materiali tipografici impiegati nelle stampe bruniane (caratteri, fregi, testate, iniziali figurate e fregiate) con quelli di altre stampe londinesi sincrone di paternità sicura, sia ricorrendo ai già disponibili e diligenti repertori generali delle cinquecentine britanniche, sia movendo dal più ristretto ambito dei tipografi vicini all'ambiente italiano, che ripetutamente impressero in quegli anni opere nostre, vuoi tradotte in inglese, vuoi nel dettato originale (1). A tal fine sono da rilevare nella *Cena* la grande H silografica fregiata col cerbiatto accovacciato, posta in capo alla « Proemiale espistola » (p. 3 n. n.); la P silografica, fregiata con l'uomo incappucciato seduto a terra che porge una ciotola, posta in capo al dialogo I (fol. 1) in entrambe le stesure (e già il Limentani — come l'Aquilecchia ben rammenta nella *Lezione* a p. 211 — aveva rilevato che questa iniziale ricorre nell'epistola premessa all'*Explicatio triginta sigillorum*, stampata anch'essa a Londra nel 1584, senza note tipografiche); la bella A *grise* di p. 23; l'H e la V fregiate, appartenenti a una serie omogenea, delle pp. 46 e 81; l'altra grande e caratteristica P fregiata su fondo nero della p. 101; l'elegante testatina linegna coi due cervi gradienti verso l'esterno e il tondo centrale con l'aquila che stringe un'ala tra gli artigli, ripetuta in capo a tutti e cinque i dialoghi (ma, per quanto riguarda il dialogo I, solo nella seconda tiratura); finalmente il fregio tipografico scomponibile in 10 frammenti, che fungeva da testata in capo al fol. 1 nella prima tiratura e ricorre come finalino in calce allo stesso dialogo I (p. 22). Per quanto riguarda lo *Spaccio* saranno da tener presenti la graziosissima testata dei tre dialoghi (pp. 1, 73, 155), che raffigura la rosa araldica dei Tudor, sormontata dalla corona regia e fiancheggiata da due cespi di frutta e fogliame; le iniziali T e D delle pp. 1 e 73, che sembrano gemelle dell'H e della V segnalate nella *Cena;* la più raffinata C intrecciata a un virgulto dell'*Epistola esplicatoria* (p. 3 n. n.); infine la N fregiata su fondo nero della p. 155, che ricorda da vicino, ma in dimensioni rimpicciolite, l'iniziale notata a p. 101 della *Cena*. Nel *De la causa* tutti i dialoghi tranne il primo recano in capo la testata con la rosa araldica, ripetuta anche in fronte ai tre ultimi dialoghi *De l'infinito*, mentre i due precedenti sono ornati con l'incisione dell'aquila e dei cervi sopra ricordata.

Da questo complesso di elementi, estendendo su larga scala i raffronti, non dovrebbe riuscire impossibile giungere a conclusioni sicure, tanto più che un'altra particolarità della *Cena* — le sue illustrazioni — sembra fornire un indizio anche più consistente. È pregio infatti dell'edizione dell'Aquilecchia aver riprodotto con fedeltà le nove

(1) Larga rassegna delle une e delle altre fornisce M. A. Scott, *Elizabethan translations from the Italian*, Boston-New York, 1916.

figure originali dell'archetipo, senza ridisegnarle, come aveva fatto, sia pure al fine di migliorarne l'efficacia esplicativa del testo, il Gentile. Ora va osservato che queste figure, in palese contrasto con l'accuratezza tipografica dell'impressione, la buona qualità della carta, il decoro editoriale, si presentano con aspetto di estrema rozzezza: tutte quelle — e sono otto su nove — che delineano schemi geometrici o astronomici sono intagliate sul legno direttamente, senza scavare i bianchi per imprimere i neri secondo il più consueto procedimento silografico, risultandone all'atto della stampa tratti bianchi su fondo nero. Questo sistema d'incisione, già di per sé sbrigativo ed economico, è reso anche più triviale dalla palese imperizia tecnica dell'esecutore, che ha inciso il piano ligneo con mano or troppo lieve (e il solco incerto s'è presto riempito d'inchiostro, rendendo evanescente il disegno), or troppo calcata; l'utensile usato, fosse punteruolo o coltello, mal si adattava ai segni curvi, sì che le circonferenze presentano un tracciato irregolare e un segno troppo largo là dove il ferro inadatto si moveva di sghembo rispetto al tracciato predisposto. Altrove lo stesso utensile, quasi sfuggendo di mano all'incisore inesperto, ha intaccato il legno fuor dello schema (ad es. nella figura 7, sulla destra), o ha riquadrato la figura senza riguardo alle giunture angolari (fig. 4), o ha tracciato le lettere di richiamo con grafia malcerta, senza la minima pretesa di eleganza. Il Bruno, si sa, era povero e non si trovava certo in grado di spender denaro per affidare l'opera a un incisore valente: tutto lascia credere che quei legnetti se li sia incisi lui stesso, col primo arnese puntuto che gli è capitato fra mano, alla buona, sul bancone della tipografia, così come si sa per certo che fece sette anni dopo, nell'officina francofortese del Wechel, per le figure del *De minimo* (1).

Tutt'altro discorso va fatto invece per la sesta figura, quella che il Bruno stampò a p. 79 e l'Aquilecchia riproduce a p. 179 nelle dimensioni dell'originale (69 × 64 mm.). Qui non più l'esecuzione sbrigativa dell'incisione su fondo nero, ma un accurato lavoro nero su bianco; non la mano incerta dell'improvvisatore, ma la tecnica consumata dell'esperto, rivelata dall'eleganza stilizzata del disegno, dal tratteggio minuto, dalla resa esattissima di tutti i particolari. L'unico guaio si è che la figura n o n h a n i e n t e a c h e f a r e col testo del Bruno. Non che discordanze fra il dettato del dialogo e la vignetta illustrativa manchino in altri casi, ma si tratta di sviste palesi, di lettere di richiamo omesse o mutate, di segni incompleti: nessun dubbio che il disegno, anche se maldestro, sia stato delineato

(1) J. Bruni Nolani, *De triplici minimo et mensura*, Francofurti, apud J. Wechelum et P. Fischerum, 1591. Nella dedica a Enrico Giulio di Braunschweig il Wechel rammenta che il Bruno curò personalmente e con molto scrupolo l'edizione, ne rivide le bozze e « schemata ipse sua manu sculpsit ».

in funzione del contesto. Qui il caso è diverso: il dialogo parla di una nave, distinta con le lettere A e B, che va « passando per il fiume », in vista di una « sponda » segnata C; inoltre « nella cima de l'arbore o nella gabbia » ci dovrebbe essere la lettera D e in un'altro punto della nave (probabilmente « ne la radice de l'arbore ») la lettera E; il tutto dovrebbe servire alla dimostrazione bruniana dei moti relativi combinati e all'efficace confutazione dell'illusoria prova aristotelica della staticità della terra. Orbene, la vignetta in questione mostra sì una nave, anzi un galeone dall'alto cassero, che fila a vele spiegate col vento in poppa (e il vento è raffigurato dalla testolina d'un putto che s'affaccia tra le nubi, soffiando a piene gote), ma la nave sta filando in mare aperto e non su un fiume, e la riva, munita da alte fortificazioni, è accennata sulla sinistra della veduta, ma in tal distanza che nessuno da quella potrebbe sognarsi di « gittar per dritto un sasso » contro la nave, e non c'è ombra di pur una delle cinque lettere esplicative cui il testo fa richiamo. Ci sono invece, nitidissime, alle estremità del pennone di maestra, due lingue di fiamma che il vento non riesce a piegare. Mi sembra si debba dedurne che l'incisore non pensasse affatto a illustrare il testo bruniano, ma semmai tentasse di raffigurare quel fenomeno elettrico, tanto comune sull'alberatura e il sartiame dei navigli, ben noto fin dall'antichità e detto nel Medioevo fuoco di Sant'Elmo; contrariamente all'apparizione semplice, ritenuta infausta, quella binata e simmetrica, qui delineata, veniva interpretata come segno di buona ventura e prendeva nome di « Castore e Polluce ». Più che da un trattato di marineria, la vignetta sembra perciò derivare da una raccolta di « imprese » o allegorie, nella quale, col duplice fuoco e il vento propizio si era voluto simboleggiare la prosperità o la fortuna seconda. La raffigurazione della nave, del fiume, della sponda era un tema artistico troppo arduo per l'incisore dei rozzi tracciati geometrici: piuttosto che cimentarsi in un lavoro tanto sproporzionato alle sue forze, egli preferì far stampare — con semplice funzione esornativa — una vignetta già pronta, non priva di esteriori corrispondenze col testo nel quale veniva inclusa. Se l'ipotesi è esatta, qualche stampa londinese anteriore al 1584 dovrebbe contenere la prima tiratura della graziosa silografia (1)

---

(1) Nella silloge di belle incisioni fiamminghe che illustra gli *Emblemata* di John Sambucus (4ª ediz., Antwerpiae, apud C. Plantinum, 1584) non si incontrano vignette affini a quella accolta nella *Cena*, mentre l'edizione londinese del 1585 delle *Imprese* del Giovio (*The Worthy Tract... containing a Discourse of rare Inventions* ecc., London, S. Waterson, 1585) non reca illustrazioni di sorta. Per contro nel libretto di Geoffrey Whitney, *A Choice of Emblemes and other Devises* ecc. (Leyden, C, Plantin, 1586) si incontra a p. 137 una bella vignetta raffigurante una galera che naviga a vele spiegate, sotto prospero vento, rappresentato dal solito puttino che soffia a piene gote; mancano però i fuochi di S. Elmo; il motto illustrato è: « Constantia comes victoriae ». Col motto « Durate » era stata questa l'impresa del card. Antonio Perrenot di Granvelle (1517-1586), governatore dei Paesi Bassi.

e probabilmente anche di quell'altra, analoga quanto a dimensioni (mm. 78 × 72) e a tecnica consumata, che rappresenta due asini in un bosco e si vede impressa, con funzione di mero riempitivo, sull'ultima facciata della stampa londinese della *Cabala del cavallo pegaseo*.

Aggiungerò ancora che la soluzione più soddisfacente per una futura edizione delle illustrazioni della *Cena* e degli scritti bruniani in genere, mi sembra quella di accoppiare la fedeltà filologica al tracciato originale, rispettata dall'Aquilecchia, con la funzionalità esplicativa perseguita dal Gentile. Il modesto formato dei legni originali è tale infatti da consentire, accanto alla loro riproduzione fotografica e nella medesima pagina, l'aggiunta di un tracciato — trascritto e integrato con maggior libertà di quanta il Gentile non osasse concedersi — che valga a illustrare con più rigorosa aderenza l'esposizione bruniana.

Per il più avveduto impiego, ai fini della critica testuale, dell'*editio princeps*, l'identità precisa del suo impressore non ha certo rilevanza, ma ne ha invece, e non piccola, il suo metodo di lavoro, il procedimento seguito dapprima nella stampa, poi nella cucitura o legatura dei volumi ultimati. Il testo della *Cena*, composto in un nitido carattere tondo di corpo 9, ha una giustezza di 13 ½, pari a circa 61 millimetri, e conta 34 righe per pagina, oltre il titolo corrente; l'esemplare napoletano, che in questo momento ho sott'occhio e che sembra aver conservato gran parte degli spaziosi margini originari (tranne che in testa alle pagine, dove par che il coltello del legatore abbia inciso più profondamente), misura al vivo delle carte cm. 14,5 × 9,5: se ne deduce che l'intera forma di otto facciate, visto che la piegatura del foglio di stampa è in 16°, poté venire impressa agevolmente con un torchio di modeste dimensioni, d'un quaranta centimetri per trenta all'incirca. Un sesto di tal fatta, tutt'altro che spazioso, e la segnatura dei quaderni con lettere alfabetiche progressive (accompagnate sul *recto* delle prime quattro carte dalla numerazione 1-2-3-4) sembrano confermare che la stampa avvenne per sedicesimi e che, in sostanza, i gruppi di 16 pagine formavano altrettante unità materiali inscindibili, impresse sopra un unico foglio, otto al *recto* e altrettante al *verso*. Quanto alla successione dei fogli nella stampa, è fuor di dubbio che il tipografo iniziò il suo lavoro col secondo foglio, segnato con la lettera B, ma numerato dalla pagina 1 in avanti, vale a dire con l'esordio del *Dialogo primo* dell'opera; così operando egli non faceva che attenersi a una consuetudine costante (e diffusissima ancora ai giorni nostri), che lascia per ultima la segnatura preliminare, destinata al frontespizio, agli indici, alle prefazioni, alle dediche, tutte cose che vengono per solito scritte all'ultimo momento o all'ultimo variate. Quando fu tempo di licenziare anche questo foglio alla stampa, Bruno si avvide che il frontespizio, il sonetto *Al mal contento* e la *Proemiale epistola* venivano ad occupare complessivamente non più di

undici facciate, su un totale di sedici disponibili, e spinto dall'animo capriccioso e mutevole, dalla perpetua incontentabilità, dal desiderio di lasciar cadere qualche allusione inopportuna, dal pungolo di una assidua ricerca d'arte, decise di rifare in quelle cinque pagine vuote l'esordio (pp. 1-4) del *Dialogo primo* già impresso nel foglio successivo. Questa seconda stesura rivela a più segni il suo carattere di improvvisazione, a cominciare dall'inizio della numerazione (« Fol. 1 ») su una facciata pari (la dodicesima), e dagli errori di numerazione delle facciate successive (l'esemplare napoletano vede il numero 4 replicato sulla pag. 2 e il numero 3 sulla pag. 5): tuttavia non v'ha dubbio circa il fatto ch'essa sia posteriore e sostitutiva rispetto a quella compresa nel foglio B (del che né il Gentile né l'Aquilecchia hanno dubitato) e neppure circa la piena libertà goduta dall'autore nel rifacimento rispetto ai limiti di spazio disponibili: la pagina in soprappiù di cui si trovò a disporre dovette riuscirgli più che sufficiente, tant'è vero che il tipografo, per assicurare la saldatura del nuovo testo col vecchio, dovette abbondare nei bianchi a pag. 1, cominciando il testo tre righe più in basso rispetto alla stesura precedente, e collocare una riga meno del solito nella pag. 5. Quanto alle prime quattro pagine del foglio B, è chiaro che esse, in quanto rifiutate e surrogate, dovevano venire soppresse: ma è vero altresì che tale soppressione non poteva venir fatta tutta ad un tempo, nella massa dei fogli stampati, vuoi per la difficoltà di recidere i due rettangolini di carta collocati in due opposti angoli del foglio, vuoi per l'impossibilità di cucire in volume le due carte corrispondenti (pp. 13-16) che sarebbero rimaste in forma di carticini volanti. Si dovette perciò ricorrere al laborioso espediente consistente nell'espurgare uno per uno i volumi già cuciti e legati delle due carte esuberanti, affidando o all'incollatura del dosso, o a un breve lembo di risvolto l'affrancamento delle corrispondenti ultime due carte del sedicesimo. Per incuria dell'esecutore di questa manipolazione, oppure per lo smercio di esemplari intonsi e slegati, alcune copie della *Cena* si diffusero recando fianco a fianco l'una e l'altra stesura, ma è certo in ogni caso che la classificazione (variamente tentata dall'Aquilecchia) dei presunti « quattro successivi momenti » della stampa dello scritto bruniano (1) non ha ragione d'essere e che questi momenti si riducono in realtà a due soli. Con buona pace del cittadino Laus de Boissy, possessore di un esemplare a penna della *Cena* (ora nel fondo Guicciardiniano della Nazionale fiorentina), il quale ricorda « exemplaires

(1) Cfr. *La lezione definitiva* cit., p. 225; *La cena de le Ceneri* cit., pp. 237-238. Pur ammettendo in ultima istanza (*Dialoghi italiani* cit., p. XXXV, nota 2) che la duplicazione dell'esordio si riscontra in tutti indistintamente gli esemplari della *Cena*, l'Aquilecchia continua a parlare di « tre » fasi della stampa, mantenendo fede, sia pure in via « ipotetica », all'asserzione del Boissy.

où l'on ne trouve que ces deux nouveaux feuillets », cioè la sola stesura antica dell'esordio, va detto che esemplari di tal fatta nessuno ne ha visti mai, e per la buona ragione che non possono esistere. Anche a voler ammettere che, per svista del legatore, in un dato esemplare fossero state asportate due carte della nuova redazione in luogo della vecchia, la prima facciata almeno della più recente stesura vi rimarrebbe duplicata a testimoniare l'erronea manipolazione. Sotto questo riguardo si ebbe pertanto un'unica fase di *stampa* della *Cena:* quella che si concluse fornendo al legatore nove fogli completi di sedici pagine caduno, segnati A-I e comprendenti la sopra descritta duplicazione tra le ultime 5 pagine del foglio A e le prime 4 del foglio B. In sede estranea alla stampa, nel corso dell'allestimento dei singoli volumi, le pagine rifiutate vennero resecate e distrutte in gran parte degli esemplari, mentre in pochi altri restarono come involontaria testimonianza dei tormenti artistici del Nolano e degli espedienti tipografici in uso nel tardo Cinquecento.

Quanto al secondo momento dell'impressione della *Cena,* quello che documenta il rifacimento della chiusa del secondo dialogo e poche varianti nell'esordio del terzo, occorre precisare che esso si limitò alla ristampa e sostituzione di un solo foglio (il quarto, segnato con la lettera D), visto che la prima variante — l'aggiunta di sei versi delle *Georgiche* virgiliane — cadè a p. 33 (carta D.i) e gli ultimi ritocchi appaiono nella p. 46 (cioè al *verso* della carta congiunta con la D.2. Da ciò deriva una conseguenza di non piccolo momento, perché si accerta per questa via che la nuova redazione, pur essendo autentica e, nel suo complesso, sostitutiva della precedente, non fu tuttavia completamente libera, bensì condizionata da precisi limiti di spazio. L'autore si trovò in sostanza a disporre di 16 pagine, capaci di 34 righe ciascuna, per un totale di 544 linee di stampa, e il testo del rifacimento ch'egli aveva deciso di compiere dovette adattarsi a questo letto di Procuste, essendogli vietato sia di valicare quel termine, sia di restare troppo al di sotto di esso, aprendo nella nuova impressione lacune bianche non giustificabili. Sotto questo riguardo, l'esame delle varianti della stesura definitiva consente di isolare, da un canto, le correzioni meramente sostitutive (una o due parole, surrogate con altre di eguale estensione grafica), dall'altro quei mutamenti più radicali, che implicarono l'allestimento di brani interi di nuova composizione e un rifacimento di tutto l'impaginato. Nei luoghi in cui la correzione è intesa a finalità precise di opportunità cortigiana o di ricerca di più misurati effetti stilistici si può anche pensare che il Bruno riuscisse a destreggiarsi sotto la tirannia dello spazio, ma la presenza di vere e proprie aggiunte fa supporre che in taluni casi l'autore, nel depennare brani della prima stesura, agisse a malincuore, sacrificando l'antico testo a favore del nuovo in una scelta condizionata da una meccanica costrizione, che

gli impediva di aggiungere semplicemente il nuovo all'antico. Nel vecchio foglio di stampa egli poteva disporre soltanto di quello spazio bianco (sei righe all'incirca) che restava a p. 45, in calce al dialogo II: il resto dovette guadagnarselo sacrificando brani della propria scrittura che forse avrebbe volentieri mantenuto in vita. E riesce altrettanto legittimo il dubbio che, dovendo l'autore sopprimere, per ovvie ragioni, episodi organici del tessuto dialogico, egli si sia venuto a trovare in ultimo con spazio anche un tantino maggiore di quanto gliene occorresse e lo abbia colmato sul banco del tipografo con qualche frettoloso riempitivo (1). È ovvio che queste considerazioni non giungono a incidere, oggi, sulla costituzione del testo definitivo della *Cena*, stante l'impossibilità di distinguere con sicurezza le soppressioni volute da quelle forzose: resta tuttavia palese che i brani depennati della prima stesura non possono venir confinati in appendice, in ostica trascrizione diplomatica — là dove li ha relegati l'Aquilecchia — e dovranno affiancarsi puntualmente, pagina per pagina, al testo definitivo, come testimonianze non caduche del pensiero e dello stile del Bruno.

Questa radicale sostituzione di un intero foglio di stampa rappresentò sicuramente per lo sconosciuto editore inglese un'operazione dispendiosa e ingrata, tanto più se si avverte che essa venne attuata in un numero ristrettissimo di esemplari (2), verosimilmente su quelli soltanto destinati al Leicester e alla sua cerchia, allo scopo di sopprimere il cenno laudativo al rivale William Cecil, « gran tesorier del Regno ». Riesce perciò affatto incredibile che il Bruno abbia voluto e potuto ristampare altri fogli del suo libro per introdurvi quelle varianti di minima entità che si riscontrano nelle carte manoscritte dell'esemplare romano: se pertanto l'Aquilecchia respinge fondatamente a p. 182 ^{18} la *lectio facilior* « attioni » del copista per attenersi a un « attione » della stampa, non v'è ragione di accogliere « animo » in luogo di « amore » a p. 81 ^{4}, « parlavon » anziché « parlavan » a p. 82 ^{6} e così via. L'attendibilità diplomatica del codice romano è senza dubbio considerevole, ma è cento volte più verosimile una tenue svista del bibliofilo settecentesco piuttosto che la ristampa di un intero foglio allo scopo di emendare una sola vocale errata.

---

(1) Tale sembra la zeppa dei versi virgiliani a p. 33, stilisticamente e concettualmente inspiegabile.

(2) La cit. *Bibliografia di G. Bruno* elenca (p. 72) venticinque esemplari a stampa e due copie Ms. dell'edizione originale della *Cena*: fra questi nessuno contiene il foglio D in stesura rifatta. Soltanto lo smarrito esemplare della collezione Rawlin non documentava questa serie di varianti, che ci sono pervenute attraverso le aggiunte a penna del citato esemplare romano.

***

Detto così dei criteri costitutivi del testo, restano ora da considerare quelli che hanno presieduto alla sua trascrizione. Qui il mio dissenso non potrebbe essere più radicale, e mi duole esprimerlo, perché, di fronte a tanti editori che in tema di fedeltà peccano per difetto, ha sapore d'ingratitudine rimproverarne uno per eccesso: tuttavia, visto che anche la fedeltà è una virtù, bisognerà pure conservarle quel limite di ragionevolezza oltre il quale essa si irrigidisce nel feticismo. Accade in verità agli editori di testi armati di buoni studi e rotti alle malizie tecniche di soggiacere periodicamente alla tentazione della trascrizione diplomatica (o para-diplomatica, o diplomatico-critica), vagheggiando di poter dare così il testo vero e genuino, il più immune da arbitrii, il più vicino idealmente a quello posto in carta dall'autore: si tratta insieme di un'illusione e di un errore, poiché, essendo la lettura rapporto fra oggetto (la pagina scritta) e soggetto (la mente di chi quella pagina scorre), sarà vano ricostruire in ogni suo particolare anche estrinseco quel remoto oggetto per proporlo poi a lettori tanto diversi dagli antichi, a menti adusate a ben altre convenzioni e simboli. Non si vuol negare che l'edizione diplomatica non abbia svolto in passato un'utile funzione, rimettendo in circolazione per una esigua schiera di specialisti, al riparo da qualsiasi manipolazione arbitraria, taluni testi di eccezionale rarità e interesse: ma ai giorni nostri queste ristampe dedicate a poche decine di persone sono state sostituite, con vantaggio e risparmio generale, dal microfilm, oppure — se le decine dovessero mutarsi in centinaia — dalla ristampa anastatica fotolitografica, due metodi che in fatto di fedeltà sconfiggono il più attento dei filologi e il tipografo più zelante, soggetti pur sempre alla umana fallibilità, mentre l'obbiettivo fotografico è per sua natura infallibile.

Ne deriva che una vera e propria edizione moderna, pel fatto stesso di rivolgersi ad alcune migliaia di lettori, non può sottrarsi al suo compito primo, che è quello di trasporre le forme antiche, i suoni, le pause stesse, in una simbologia grafica attuale, mirando all'equivalenza sostitutiva e non già alla identità meccanica, fonte di continui equivoci ogni volta che il segno antico sopravvive nel nostro usuale corredo di convenzioni grafiche con significati affatto diversi. Perdendo di vista queste ovvie considerazioni ci si avventura in imprese poco men che disperate, si profondono tesori di energia, di attenzione, di scrupolo, e si finisce col porre in mano ai lettori un libro illeggibile, venendo meno a quello che era lo scopo verace, la meta unica di tanto faticare: il riportare alla vita un antico testo rendendolo attuale alla coscienza contemporanea.

Prendiamo ad esempio la sfortunata battaglia combattuta dall'Aquilecchia con la punteggiatura dell'opera bruniana: movendo da una non ingiustificata censura per il radicale rifacimento dell'interpunzione cui si era creduto autorizzato il Gentile, il recente editore dichiara « evidente l'importanza della punteggiatura, anche come elemento stilistico, nell'opera d'uno scrittore del secolo XVI » (p. 240), illustra le emendazioni volute, i caratteri costanti, l'intenzionalità e consapevolezza dell'*ars punctandi* bruniana, conclude infine con soluzioni rigorosamente conservative. Naturalmente però il rispetto pel codice non si può spingere fino all'assurdo: ecco quindi soppressioni o integrazioni di segni interpuntivi dovuti a errori o imperfezioni di stampa (p. 242), ecco le aggiunte fra parentesi quadre (1), le decine e decine di emendazioni suggerite da ragioni sintattiche o da adeguamento ad usi ormai invalsi (ad es. i due punti d'apertura — in luogo del punto fermo bruniano — dinanzi alle citazioni e ai discorsi diretti), ecco la forzata rinuncia a distinguere le quattro specie di cesure forti, cioè il punto « fermo » (non seguito da maiuscola), il « trafermo » (che vuole dopo di sé la maiuscola), il « fermissimo » (seguito da maiuscola e da « doppio spazio ») e finalmente il « trafermissimo », che non si accontenta se non del capoverso.

A quest'ultima rinuncia l'Aquilecchia afferma di essersi dovuto piegare per esigenze editoriali e « a malincuore » (p. 243), ma io credo che egli debba esser grato al tipografo che gli ha vietato una sì diplomatica stravaganza, perché già troppe sono le inutili sopravvivenze di una punteggiatura tutt'altro che originale (lo stesso Aquilecchia avverte la conformità dei segni bruniani con l'uso del tempo suo, codificato negli *Avvertimenti* del Salviati), la quale finisce per differenziarsi da una onesta e scorrevole punteggiatura moderna per l'uso costante della virgola prima della congiunzione « e », dei due punti o del punto e virgola a capo della proposizioni subordinate, del punto interrogativo in calce alle interrogative indirette e di altre particolarità di tal fatta, la cui conservazione non si vede a chi possa giovare, mentre è indubbio che essa riesce oltremodo fastidiosa alla lettura. Talvolta poi al fastidio rischia di affiancarsi il fraintendimento, come quando, ad esempio, proprio in capo alla *Proemiale episola* (p. 68 [1]), si legge: « Or eccovi signor presente ... », col vocativo « signor » non distinto dalle due virgole che siam soliti attenderci in casi siffatti; il lettore zelante, che corra fino a p. 242, vi trova giustificazione espressa di quell'assenza di punteggiatura in un asserito « tipo di declamazione intenzionalmente oratorio-ciarlatanesca », ma non manca di restare disorientato e stupito riscontrando poi la stessa mancanza in molti altri casi di vocativo, deducendone infine che d'al-

(1) Sgraziatissime quelle in corpo grande, nei titoli (ad es. a p. 144), dove l'uso moderno omette per contro l'inutile punto fermo.

tro non si tratta se non d'un mero uso bruniano. Si può dunque accogliere l'interpretazione dell'Aquilecchia in merito all'intenzione enfatica e caricaturale dell'esordio, oppure la si può respingere (come io credo si debba fare), in base a considerazioni stilistiche, concettuali, di opportunità cortigiana: certo nessun conto si può fare dell'assenza di quelle benedette virgole, ch'è ben lungi dal celare significati reconditi.

Intervento per intervento, tanto valeva dunque spingersi un tantino più in là, sfrondare l'interpunzione distraente o superflua, adeguare l'altra al mutato valore dei simboli (sembra chiara, nell'*usus* cinquecentesco, una percezione delle cesure sensibilmente attenuata rispetto all'attuale: il punto « fermo » può corrispondere *grosso modo* al nostro punto e virgola, il punto e virgola e il due punti d'allora alla virgola d'oggidì, o poco più), in qualche caso infine introdurre coraggiosamente — per amor di chiarezza, in un testo filosofico — qualche segno di punteggiatura sintattica, inteso a sottolineare le membrature logiche del periodo in funzione interpretativa, laddove quella bruniana sembra preferire una notazione quasi musicale di pause più o meno prolungate.

Invece il rigorismo conservativo dell'editore si cimenta in molte altre osservanze tanto scrupolose quanto inutili: si veda ad esempio l'impiego del carattere maiuscoletto con iniziali maiuscole in ciascuna parola, pedissequo ricalco di un espediente introdotto dal tipografo londinese per differenziare le brevi citazioni latine; la superflua iniziale maiuscola mantenuta in capo a ciascuno dei molti versi citati (1) e rifiutata invece a termini antonomastici (ad esempio « il Saggio » a p. 104[21]) che la esigono; la costante integrazione tra parentesi quadre della preposizione « p[er] », quasi si trattasse di supplemento congetturale sopra lacuna dell'archetipo, mentre la semplice « p » tagliata o puntata esprime l'intero termine in una formula abbreviata che ricorre costante in codici e libri dal secolo VIII al XVI e oltre.

Analogo rigorismo ha guidato l'editore di fronte alla trascrizione di tutti quegli aspetti grafici del suo archetipo, che possono lasciar supporre l'esistenza di una vera e propria varietà fonetica e morfologica nel linguaggio bruniano: si tratta di un atteggiamento che non merita altro che lode, tanto più se si avverte che esso ha posto in luce sistematicamente il carattere intenzionale, non meramente istintivo o capriccioso, non fortuito o dovuto ad arbitrio di tipografi stranieri, di molte peculiarità della grafia del Nolano, convalidandone in tal guisa la connessione con paralleli caratteri fonetici e, in ultima istanza, stilistici. Se una riserva occorre fare, questa riguarda l'opportunità di estendere le tavole di comparazione e gli elenchi statistici a tutta la

---

(1) Non sembra giustificato a questo riguardo lo stacco d'una riga nel corpo di una citazione di Seneca (p. 97 [3-4]).

superstite opera italiana del Bruno, specie raffrontando la grafia tendenzialmente omogenea dei dialoghi (usciti in un anno all'incirca e dagli stessi torchi londinesi) con quella del *Candelaio*, vicino nel tempo, ma impresso da un tipografo parigino. La totale mancanza di autografi e il breve lasso di tempo che intercorre fra le stampe limita, purtroppo, le possibilità di raffronto, ma non esime certo dal tentativo di istituire — sia pure per un limitato periodo della vita del Bruno — elenchi di concordanze (con caratteri costanti e intenzionali) e spogli di peculiarità eccezionali e fortuite. Ciò premesso, occorrerà poi badare, al solito, a una fedeltà devota ma non succube: non si comprende ad esempio perché l'editore, trovando forme come « geografice » (p. 71[7]) e « geometrice » (p. 152[8]), decida di conservarle, pur essendo convinto « che la *c* non dovesse avere in quel caso suono palatale », solo al fine di documentare « la singolarità della presenza di quelle forme » nel dialogo bruniano (p. 263). Documentazioni di tal fatta trovano luogo acconcio nella *Nota al testo*, dove gli specialisti sanno di poterle rintracciare, e mantenerle nel vivo della pagina significa solo attestare — contro l'intenzione propria — che Bruno pronunciava *geografice* e *geometrice*, senza la gutturale. Mi soffermo su questo punto perché l'Aquilecchia sembra orientato verso sempre più spietate intransigenze conservative, tant'è vero che, nel dare in luce i *Due dialoghi sconosciuti*, non esita ora a mantenere l'alternanza della *u* e della *v* secondo il criterio di posizione (non fonetico), il doppio spazio dopo il punto « fermissimo », l'assenza della *i* diacritica dopo il nesso *gl* davanti a vocale diversa da *i*, e giunge a rappresentare in carattere differenziato, a mo' di supplementi congetturali, le *m* e le *n* che la stampa originale esprimeva col « titolo » soprascritto. Mi auguro che questo avvio, cui altri ha ritenuto di dover plaudire da queste stesse pagine (1), si esaurisca nell'intento di fornire una trascrizione diplomatica dell'*unicum* parigino e non investa la promessa edizione degli altri dialoghi italiani, perché esso finirebbe con l'imporre alle pagine un'assisa macchinosa ed irta, tale da scoraggiare e respingere il più volonteroso lettore.

Come chi ha trascorso lunghe ore con l'occhio applicato alla lente del microscopio prova un senso di disorientamento e quasi di cecità se solleva il capo d'improvviso fra le parvenze del mondo reale, così questo sfibrante inseguir le minuzie sembra poi toglier lena all'editore là dove il suo testo non chiede più d'esser solo trascritto, ma esige il coraggio chirurgico dell'emendazione (2). Chiunque legga, ad esempio

---

(1) Cfr. la recensione di R. Tissoni, in questo « Giornale », **135**, 1958, pp. 156-160.

(2) Un esempio di questo fenomeno quasi ottico di abbacinamento, una sorta di rifiuto dell'evidenza, è nella *Lezione definitiva* (p. 215), dove l'Aquilecchia così trascrive una postilla a penna premessa all'esemplare dello *Spaccio* della Bibl. de l'Arsenal di Parigi: « Letameux (?) Jacques Tolant... ». Non avendo sott'occhio

(p. 123[12-18]), nel racconto della notturna traversata di Londra: « ne trovammo alfine ad un pantano: il quale ... ne relevò con trattarci più cortesemente, non inceppando oltre i nostri piedi: sin tanto che ... ne rese a la cortesia d'una lava la quale da un canto lasciava un sì petroso spazio per porre i piedi in secco: che passo passo ne se cespitar come ubriachi », non mancherà di considerare con perplessità la struttura inedita dell'ultima relativa; e poco gli gioverà la nota che spiega: « *Ne se cespitar*, ci s'incespicarono », perché una spiegazione siffatta esigerebbe per lo meno che « ubriachi » venisse riferito a « piedi », con traslato difficilmente sostenibile. Ovvia e semplice si legge invece nel vecchio testo del Gentile la lezione corretta: « ne fe' cespitar », che non è, si badi bene, emendazione congetturale, ma lezione certa dell'esemplare napoletano (« ne fé cespitar », p. 30[17]).

Così a p. 167[23], nel contesto: « essendo la terra un animale, et per conseguenza un corpo dissimilare, *non* deve esser stimata un corpo freddo per alcune parti massimamente esterne eventilate da l'aria; che per altri membri ... debba essere creduta et calda et caldissima », sembra ragionevole espungere il « non » che ho notato in corsivo, come ha fatto l'Amerio, il quale, inversamente, propone di supplire un « non » voluto dal senso nella frase (p. 188 [15]): « son certo che non può [non] essere tanto ignorante che Nundinio; quanto è più presuntuoso, temerario et sfacciato » (1).

A p. 180[27] l'inciso « se possibil fia » è dato dall'Aquilecchia in lezione quasi sicuramente autentica, ma scrivendo « e possibil fia » il Gentile non commetteva svista, perché così legge nitidamente l'archetipo napoletano a p. 80[17]. Si tratta dunque di un'emendazione introdotta durante la stampa e presente perciò in una parte soltanto degli esemplari, né il mero senso gioverebbe a distinguere la lezione rifiutata da quella prescelta (entrambe sono infatti accettabili), se non pesasse a favore del « se » la considerazione che il Bruno, in caso contrario, avrebbe scritto « et possibil ».

A p. 189[21], nel racconto di Teofilo, la fedeltà all'interpunzione originale induce l'Aquilecchia a trascrivere (come già aveva fatto il Gentile): « *Tune ille philosophorum protoplastes?* Subito il Nolano... », ma l'aggressiva domanda di Troquato è manifestamente lasciata in tronco ed era stata riferita per intero nel *Dialogo primo* (p. 103). Sono dunque indispensabili i puntini di sospensiva e la nota di rinvio a pié di pagina da me introdotti nella mia ristampa (2).

---

l'originale non posso rendermi conto della difficoltà paleografica, ma la lettura: « Le fameux... » è tanto ovvia da rendere incredibile l'esitazione.

(1) *Opere* di G. Bruno e di T. Campanella, a cura di A. Guzzo e di R. Amerio, Milano-Napoli, 1956, pp. 244[11], 258[7].

(2) *Scritti scelti* di G. Bruno e di T. Campanella, a cura di L. Firpo, Torino, 1949, p. 128.

A p. 215[17] la lezione: « quel altro [l'aria] si ritira, et fugge il nemico del suo essere, et la sua correzzione » non pare sostenibile, almeno senza il corredo di una nota interpretativa. Certo si è che l'aria non rifugge dal fuoco perchè non le aggrada venir *corretta* da quello, ed è perciò manifesto che occorre spiegare diversamente il contesto. Ma non è necessario emandare « correzione » in « corrozione » o « corruzione », come avevo proposto in passato (1): basta avvertire che il «correttione » bruniano latineggia più di quanto a prima vista non paia e non discende da *corrigo* per *correctio*, bensì da *corripio* per *correptio*: l'aria fugge per non essere catturata dal fuoco, suo nemico, che brama nutrirsi di lei.

Infine a p. 221[12], dove l'archetipo parla del Mediterraneo che si ritira dalle coste di Francia e d'Italia e « va inchinando verso la Libra », l'Aquilecchia riferisce la mia nota, che spiegava « Libra » con « Libia » (2), ma lascia immutato il testo. Sarà però da preferire l'emendazione — come hanno fatto l'Amerio e lo stesso Aquilecchia nella ristampa gentiliana (3) — perché il lettore non venga tratto sulle prime a pensare alla costellazione anziché alla costa mediterranea dell'Africa. « Libra » per « Libia » non sembra avere spiegazione linguistica e dev'essere perciò mera svista tipografica.

Quanto alle annotazioni, va dato atto all'Aquilecchia dell'ingente, pazientissimo e fruttuoso lavoro compiuto nel rivedere, aggiornare e integrare il già nutrito commento gentiliano, nel quale erano state largamente messe a partito le minuziose ricerche dello Spampanato e di altri benemeriti studiosi. Specie nella parte lessicale e nei riferimenti ambientali a cose e personaggi inglesi il commento del recente editore segna un sicuro progresso. Anche qui non manca qualche angolosità e ridondanza, come le prolisse citazioni di testi greci in recensioni critiche moderne, che peccano non solo di anacronismo, ma dell'ambizione di spiegare il facile col difficile, in una lingua ignota al Bruno — tutt'altro che precoce scolaro — e con un dispiegamento erudito che avrebbe potuto arrestarsi al puntuale rinvio o, semmai, alla citazione di una diffusa versione latina cinquecentesca. Non si dovrebbe mai perdere di vista, infatti, che la nota non è fatta per gli onniscienti, ma per chi è munito di buoni studi ordinari: e che la lettura dei caratteri arabi e persiani — tanto per fare un esempio — non rientra nelle capacità di un onesto lettore comune (4). Sarebbe invece au-

---

(1) *Scritti scelti* cit., p. 147. Il piccolo ritocco è sfuggito all'Aquilecchia.

(2) *Scritti scelti* cit., p. 151.

(3) *Opere* cit., p. 280 [3]; *Dialoghi italiani* cit., p. 159[17].

(4) La citazione (p. 148) deriva dal Lagarde. Che il termine « auge » ivi illustrato sia da intendere « apogeo » anziché « perigeo » è stato chiarito da una dotta comunicazione di M. Timpanaro Cardini (*Noterella bruniana*, « Giornale critico della filosofia italiana » [Firenze], XXXV, 1956, pp. 550-552), arricchita con ulteriori testimonianze da E. Garin (*Aux, auge*, ivi, XXXVI, 1957, pp. 264-265).

gurabile, non per l'edizione del Bruno soltanto, ma di tutti gli scrittori nostri maggiori, sui quali da molti decenni, se non da secoli, si esercitano le amorose fatiche dei commentatori, che i continuatori odierni non si affaticassero nell'impresa spesso vana del *rifare* ogni nota daccapo, sovente riassumendo o parafrasando i predecessori, o sacrificando parte viva dei precedenti commenti solo per riluttanza a riconoscere il merito altrui (o per scrupolo e ritegno nel farlo proprio): non dovrebbe essere impossibile — pur conservando piena libertà nel correggere e integrare — introdurre l'uso di trascrivere alla lettera, con tanto di paternità espressa, le note tuttora valide ed esaurienti: ogni commento testimonierebbe così il perpetuarsi negli anni di una fatica concorde, una solidale cooperazione durevole oltre i limiti brevi delle nostre vite, lo stratificarsi degli apporti chiarificatori in una compatta testimonianza di comune civiltà.

Al commento dell'Aquilecchia non sembra vi sia molto da aggiungere: a p. 86 le figure accennate del Sassetti e dell'Ubaldini meriterebbero forse una indagine monografica in seno al vivace gruppo di esuli italiani nella Londra elisabettiana. Sul « Petruccio » almeno sarà da menzionare il ricco elenco dei suoi libri pubblicati in Inghilterra fornito da M. A. Scott (1), il *Commentario del successo dell'Armata spagnuola nell'assalir l'Inghilterra l'anno 1588*, inedito nel British Museum (2), e la *Relazione d'Inghilterra* che, con la data del 1551 (?) e il nome storpiato in « Petruccio Saldino », si conserva nel cod. Ital. 1283 della Nationale di Parigi.

A p. 88^{26} il modo proverbiale « qua non son pesci per Lombardi » non sarà da illustrare scoprendo nei Lombardi « una specie di gamberi » (e come si giustifica il tal caso la maiuscola?), bensì col grazioso aneddoto domenicano riferito dall'Amerio (3). A p. 90^{6-9} l'evidente, insistita allusione erotica dev'essere sottolineata in nota (traendone lume anche l'ambiguo lessico) e non solo menzionata nell'*Introduzione* (p. 30) come semplicemente « probabile ». A p. 94^{4} il verbo « discorre » non andrà certo spiegato come « si muove (proprio delle bestie) », ma certo come ognuno, senza nota, intenderebbe a lume di buon senso, cioè « fa discorso, ragiona ». A p. 117 il disputante inglese che portava un cognome eguale a quello del Bruno, rimasto finora non indentificato tra i numerosi e oscuri Browne contemporanei, sarà forse da collegare, piuttosto che col medico Lancelot Browne (come l'Aquilecchia propone a p. 53), con quel « Thomas Browne of Lincolns Inne, Gentleman », che doveva frequentare l'ambiente italiano di Londra, visto che un suo carme in sei quar-

---

(1) M. A. Scott, *Elizabethan translations* cit., pp. 403, 488, 496-500, 513.

(2) *Royal Mss.* 14.A.X. A Londra, nel 1590, vide la luce la versione inglese: *A Discourse concerninge the Spanishe Fleete invadinge Englande* ecc.

(3) *Opere* cit., p. 194. L'Aquilecchia si è corretto nei cit. *Dialoghi italiani*, p. 25.

tine laudative è premesso alla versione inglese del *Galateo* del Della Casa, curata da Robert Peterson, dedicata al Leicester e pubblicata a Londra nel 1576 (1). Come ultima briciola bruniana aggiungerò ancora che, ad illustrazione della personalità di Fabrizio Mordente, esaltato dapprima, quindi aspramente deriso dal Nolano nei dialoghi latini del 1586, potranno riuscire utili le carte 107-132 del codice D. 235 Inf. dell'Ambrosiana, datate fra il 1581 e l'83, nelle quali viene esposto il « Problema mirabile di Fabrizio Mordenti: date due rette linee ineguali, mostrare che parte è la minore della maggiore ».

LUIGI FIRPO.

---

(1) Lo stesso volume reca altresì un sonetto dell'esule eretico Francesco Pucci e un grazioso madrigale di Alessandro Citolini (menzionato dall'Aquilecchia a p. 138), cioè del vecchio letterato friulano che la *Cena* ricorda per un suo malaugurato infortunio londinese. Ho ristampato il sonetto del Pucci in: *Gli scritti di F. Pucci*, « Memorie dell'Accademia delle scienze di Torino », Classe di scienze morali ecc., serie III, vol. IV, 1957, p. 356; i versi del Citolini suonano:

Le creanze e i costumi,
tanto splendenti lumi
ch'agli uomini fan l'uomo superiore,
eccoli tratti fuore
da l'italico seno
e piantati ne l'anglico terreno.
Or se li goda ognun che porta amore
al suo decoro e al suo compiuto onore.

APPUNTI PER IL FUTURO EDITORE DELLO ZIBALDONE E DELL'EPISTOLARIO LEOPARDIANO

1. — *Sul testo dello Zibaldone.*

Dello *Zibaldone* esistono, come è noto, due edizioni complete: quella in sette volumi, pubblicata a Firenze dal 1898 al 1900, a cura di una commissione presieduta dal Carducci (1), e quella in due volumi, uscita a Milano nel 1937, a cura di Francesco Flora (2). L'una e l'altra sono state ristampate più volte.

In confronto alla pur benemerita edizione fiorentina, quella del Flora segnò un progresso molto notevole. La revisione dell'autografo, eseguita dal Flora stesso in collaborazione con Alfredo Parente, permise di correggere numerose inesattezze degli editori fiorentini, alcune assai gravi (3). In molti luoghi il Flora restituì l'ortografia e l'interpunzione del Leopardi, mutate arbitrariamente nella prima edizione. Le note in fondo a ciascun volume, oltre a fornire utili indicazioni bibliografiche ed esegetiche (4), costituiscono anche una specie di apparato critico.

Tuttavia, chi voglia non semplicemente leggersi lo *Zibaldone*, ma studiarlo da un punto di vista stilistico o storico-culturale, sente la mancanza di una vera e propria edizione critica. Quella del Flora è, potremmo dire, a metà strada fra il tipo critico e il divulgativo; ciò dipende anche dai criteri generali della collezione in cui apparve.

In un'edizione critica bisognerà, anzitutto, distinguere la stesura primitiva dalle aggiunte posteriori (interlineari o marginali): queste andranno, per esempio, incluse in parentesi quadre o angolari; e in un

---

(1) *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura* di G. Leopardi, Firenze, Le Monnier. Come risulta dalla prefazione del Carducci, p. XII, colui che specialmente lavorò a quest'edizione fu Mario Menghini.

(2) *Zibaldone*, in *Tutte le opere* di G. Leopardi, a cura di F. Flora, Milano, Mondadori.

(3) Vedi i molti esempi citati dal Flora, I, p. 1553 sgg., specialmente pp. 1557-62.

(4) Su questo aspetto ritorneremo brevemente a p. 615 sgg.

vero e proprio apparato critico a piè di pagina andranno registrate, se non tutte le correzioni apportate dal Leopardi al proprio manoscritto, almeno quelle che hanno una certa importanza per il pensiero o per lo stile. Senza queste indicazioni, lo studioso rischia continuamente di attribuire a una certa data — e quindi a una certa fase di svolgimento — ciò che il Leopardi scrisse magari molto dopo. Certo, il più delle volte non è possibile assegnare una data precisa alle aggiunte non datate dal Leopardi stesso: « Un'aggiunta — osserva il Flora — poté esser fatta nel corso stesso di una stesura, o alcuni giorni dopo, o mesi, o anni » (1). Ma il diverso colore dell'inchiostro, la diversa grossezza del tratto permettono almeno di distinguere quasi sempre le aggiunte o correzioni fatte lì per lì, *inter scribendum*, dalle posteriori. E anche se queste ultime sono raramente databili con sicurezza, è già importante sapere che un certo pensiero, una certa citazione non appartiene alla stesura primitiva.

Per esempio, alla fine di p. 65 (I, 96) (2) si legge: « Vedi a questo proposito il Manuale di Epitteto ». Siccome questa parte dello *Zibaldone* fu scritta all'incirca nel 1819 (3), si potrebbe credere che già in quell'epoca il Leopardi avesse letto, o almeno si proponesse di leggere, Epitteto. Si tratta invece, come risulta con certezza dall'esame dell'autografo, di un'aggiunta posteriore (l'inchiostro, fra l'altro, è molto più scuro di quello della prima stesura). E infatti tutti gli altri indizi ci mostrano che il Leopardi lesse il Manuale di Epitteto nell'ottobre del '25, non prima (4).

Allo stesso modo può interessare allo studioso della cultura leopardiana di sapere che sono aggiunte posteriori la citazione del Dati a p. 2 (I, 5 r. 15), il brano da « I primi scrittori » fino a « del quattrocento » a p. 759 (I, 527, rr. 3-12), le parole « e di Locke » (5) all'inizio di p. 1676 (I, 1086, r. 10 dal basso), le parole « Vedi le sue opere, dove

---

(1) I, p. 1554 della sua edizione.

(2) Cito sempre per prima la pagina dell'autografo (riportata, in neretto, sia nell'edizione fiorentina, sia in quella del Flora); aggiungo tra parentesi il volume e la pagina, e quando è necessario la riga, dell'edizione del Flora.

(3) Lo *Zibaldone* comincia a essere datato a p. 100 dell'autografo: 8 gennaio 1820. Le pagine precedenti sono state scritte tra l'estate del '17 (vedi a p. 1 la data « Luglio o Agosto 1817 », aggiunta più tardi) e i primi giorni del '20. Per maggiori precisazioni vedi G. A. Levi nel « Giornale storico della letteratura italiana » XCII (1928), p. 215 sgg.

(4) Vedi l'indice delle letture del Leopardi compilato da lui stesso e pubblicato da M. Porena nella « Rivista d'Italia » XXV (1922), vol. II, p. 74, num. 333, a cui corrispondono gli appunti nello *Zibaldone*, pp. 4143-45. Poco dopo, nel novembre, egli tradusse il *Manuale*: cfr. F. Moroncini, introduzione alle *Opere minori approvate*, I, Bologna 1931, p. LXXXVII n. 2. Altri appunti più tardi si trovano a pp. 4157, 4163, 4246 dello *Zibaldone*. Nell'indice del Flora le due voci « Epitteto, *Manuale* » e « *Manuale di Epitteto* » vanno unificate, come è ovvio. Il rinvio di p. 65 — di cui parliamo sopra, nel testo — si riferisce al primo capitolo del *Manuale*.

(5) « Loke » nell'autografo.

fa cenno della sua lingua patria» a p. 2623 verso la fine (II, 11) (1), la citazione delle proprie « Osservazioni sui Taumasiografi greci » a p. 527 n. 1 (I, 411) (2); e via dicendo.

Ancora un esempio. Tutti ricordano le « canzonette popolari che si cantavano al mio tempo a Recanati » riportate dal Leopardi a p. 29 (I, 43). Ma per capire in quale rapporto stanno tra loro le date « Decembre 1818 » e « Aprile 1819 » che si leggono all'inizio e alla fine del primo gruppo di versi, bisogna sapere che alla stesura primitiva (quella del dicembre 1818) appartengono solo le prime tre canzonette. Il distico « Nina, una goccia d'acqua se ce l'hai: se non me la (3) vôi dà padrona sei » è aggiunto in séguito, sul margine destro, con la propria data; sotto ad esso, ancora più tardi, gli altri due. In questo caso l'edizione fiorentina, pur essendo ugualmente priva di indicazioni esplicite sulle diverse stesure, con la disposizione tipografica dei versi fa capire lo stato dell'autografo più chiaramente che quella del Flora.

Né solo per ciò che riguarda le aggiunte posteriori, ma anche per altri rispetti le edizioni dovrebbero rendere lo stato dell'autografo con più evidenza. A p. 106 (I, 132) entrambe le edizioni hanno: « Stile francese — Stile di conversazione — Stile ordinario de' nostri pittori — Stile arcadico o frugoniano ». Parrebbe un semplice elenco di svariati stili; e infatti l'indice del Flora, alla voce *Stile* (II, p. 1600), designa questo passo come una « partizione sommaria di vari stili ». Ma l'autografo ha così, su due righe, e senza alcun trattino dopo « conversazione »:

Stile francese — stile di conversazione.
Stile ordinario de' nostri pittori — stile arcadico o frugoniano.

Il senso cambia completamente. Il Leopardi ha inteso dire che lo stile della prosa francese è un tipico « stile di conversazione », e che lo stile della maggior parte dei pittori suoi contemporanei (o di cui egli aveva visto qualcosa a Recanati) si sarebbe potuto dire arcadico o frugoniano (4). Questo secondo pensiero è uno dei pochi del Leopardi che riguardino le arti figurative; il primo — connesso con l'ostilità del Leopardi per la lingua francese, troppo culta e perciò impoe-

---

(1) Il Leopardi parla qui di Luciano; il passo a cui egli allude è nel cap. 27 del Δὶς κατηγορούμενος (*Bis accusatus*). Egli lesse quest'operetta nell'agosto del '24: cfr. l'indice citato alla pagina precedente, p. 72, num. 181.

(2) Le osservazioni ai taumasiografi (Antigono di Caristo, Apollonio, Flegonte di Tralles) furono scritte nel febbraio del '25: vedi *La filologia di G. Leopardi*, Firenze 1955, p. 166 n. 1.

(3) Così l'autografo e l'ed. fiorentina: *lo* è un errore di stampa dell'ed. del Flora.

(4) Per l'associazione di « arcadico » e « frugoniano », cfr. l'annuncio delle proprie canzoni pubblicato dal Leopardi nel « Nuovo Ricoglitore » del settembre 1825 (*Poesie e prose* ed. Flora, I, p. 151; *Opere* ed. De Robertis, II, p. 700): « Non sono di stile né arcadico né frugoniano ».

tica, e per tutta la società intellettuale francese, troppo lontana dalla natura — ritorna in altri passi dello *Zibaldone* (1).

***

Ho parlato fin qui di criteri editoriali. Ma anche per ciò che riguarda la pura e semplice lettura e trascrizione esatta dell'autografo, una nuova revisione integrale potrà dare risultati non disprezzabili. Me ne ha persuaso una collazione di un numero molto limitato di passi, da me eseguita recentemente (2). Ne riferisco qui i risultati a titolo di puro esempio: chi riguarderà con attenzione tutto l'autografo, troverà probabilmente molti e molti altri casi. Si tratterà per lo più, come è ovvio, di minuzie; ma se ogni testo ha il diritto di essere pubblicato con la massima esattezza possibile, ciò vale più che mai per gli scritti di un Leopardi. È poi superfluo dire che le mie osservazioni non infirmano per nulla le benemerenze del Flora e del Parente come collazionatori: essi hanno corretto, come ho già detto sopra, moltissime inesattezze dell'edizione fiorentina; che altre siano sfuggite alla loro revisione, non farà meraviglia a chiunque abbia pratica di simili lavori, nei quali è difficilissimo mantenere un'attenzione costante.

A p. 34 (I, 53 r. 7) in entrambe le edizioni si legge: « Il *Libellus de Arte dicendi*... lo giudico un compendio o uno spoglio o un pezzo compendiato dell'opera di Celso sull'Eloquenza ch'era parte della grand'opera sulle arti (3) di cui c'è rimasta la medicina. E raccolgo che sia di Celso dalla facile eloquenza o piuttosto facilità elegante tutta propria di Celso che si trova in vari luoghetti sparsi per tutto il brevissimo libricciuolo misti ad un rimanente confuso, o inelegante, e anche barbaro e inintelligibile... ». Ma invece di « facile eloquenza »,

---

(1) Vedi per es. p. 92 dell'autografo: (i francesi) « abituati come sono a dare a tutti i loro detti nella conversazione *une tournure* che li renda gradevoli... ponendosi a scrivere... si abbandonano a quello stesso studio che adoprano nella conversazione per renderla aggradevole e piccante ec. »; p. 93: « In luogo delle grazie naturali il loro stile è tutto composto delle grazie di società e di conversazione »; p. 217: « I francesi che scrivono sempre come conversano... »; e ancora p. 4032.

(2) Due passi che io avevo tralasciato di guardare (precisamente quelli a pp. 1410 e 1679 dell'autografo, vedi qui sotto, p. 617 n. 4 e p. 610 n. 3) sono stati gentilmente collazionati dalla direttrice della Nazionale di Napoli, dott. Guerriera Guerrieri, alla quale esprimo un vivo ringraziamento.

(3) Questo « sulle arti » non è sottolineato nell'autografo, e non c'è ragione di stamparlo in corsivo. Perché, allora, non mettere in corsivo anche « sull'Eloquenza »? Ma in realtà non si tratta di titoli riferiti testualmente, bensì di accenni al contenuto delle opere. Il Leopardi sottolineava molto parcamente; gli editori hanno ecceduto in corsivi, e qualche volta li hanno messi dove assolutamente non andavano. Per esempio a p. 1679 (I, 1088 r. 15) scrivi con l'autografo « *verro* (porco non castrato, *verres*) », senza mettere in corsivo né « porco » né « castrato » (l'ed. fiorentina, peggio che mai, mette anche una virgola dopo « porco »). Il Forcellini, a cui il Leopardi attinse, spiega *verres* appunto come « porco non castrato, verro ». La definizione risale a Varrone, *De re rust.* II 4, 21.

l'autografo ha « facile eleganza »: e senza dubbio dev'essere così, sia per la corrispondenza con la « facilità elegante » che segue, sia, soprattutto, perché molte altre volte il Leopardi insiste sulla semplicità ed *eleganza* dello stile di Celso (1), mentre gli nega « ornamenti poetici e rettorici » (2). « Facile eloquenza » fu un lapsus del primo trascrittore, dovuto al fatto che la parola « eloquenza » ricorre poco prima (« dell'opera di Celso sull'Eloquenza... »).

Elenco altri esempi in forma più concisa, indicando con *A* l'autografo, con *edd.* le due edizioni.

p. 1 (I, 4 r. 3) « Greci latini italiani » edd. (l'ed. fior. aggiunge di suo le virgole): « Greci e latini italiani » quasi certamente *A*: volendo dunque normalizzare la punteggiatura, si dovrebbe, caso mai, scrivere « Greci e latini, italiani », ma non sopprimere la congiunzione. — p. 111 in fine (I, 137 r. 14 dal basso) αὐτοῖσιν edd.: αὐτοῖσιν *A*, e così dev'essere (3). — p. 112 (I, 137 r. penult.) « favori dei grandi » edd.: « favore dei grandi » *A*, meglio; non singoli favori, ma protezione, appoggio, come in latino *favor*, che non si trova mai al plurale (4). — p. 661 (I, 480 n. 2) « Hypotesposeon » ed. fior.: il Flora scrive giustamente nel testo *Hypotyposeon*, ma lo presenta come una correzione. E invece questa è proprio la lezione dell'autografo. Il secondo *y*, avendo il primo tratto verticale un po' marcato, fu letto erroneamente come una *e* con l'occhiello chiuso seguìta da una *s* lunga. Del resto, come avrebbe potuto il Leopardi commettere un errore di questo genere, che presupporrebbe non una distrazione, ma una lettura erronea di una precedente scrittura corsiva? In errori psicologici può cadere anche l'autore: in errori derivati da fraintendimento di un segno, soltanto un copista (a meno che l'autore non sia a sua volta uno scopiazzatore ignorante di manoscritti altrui!). — p. 1111 verso il mezzo (I, 747 r. 3) « nel Forcellini, vedi *alliceo*, e vedi *lacio* » edd.: « nel Forcellini, v. *allicio*, e v. *lacio* » *A*: da notare non solo *allicio* invece dell'inesistente *alliceo*, ma anche le due abbreviazioni « v. »,

---

(1) Vedi pp. 32, 949, 1313, 2729 dell'autografo; e lettera al Giordani del 12 febbraio 1819: « Questi ultimi giorni ho voluto leggere la *Medicina* di Celso, che m'è piaciuta assai per quella chiarezza e sprezzatura elegante, e facilità di esprimer cose difficilissime a dare ad intendere ». La lettura di Celso gli era stata molto probabilmente consigliata dal Giordani, quando si erano visti a Recanati, nel settembre 1818; il Giordani, infatti, l'aveva consigliata già nel '17 a Pompeo Dal-Toso (cfr. *Opere* a cura di A. Gussalli, IV, Milano 1854, p. 21: « Gli autori che prenderei (contro la più comune usanza) sarebbero Aulo Gellio, Cornelio Celso, e le Pandette. Ivi la latinità è buona, la materia variata e utile a ricordarsi: lo stile semplice, e non figurato e pomposo... »). È quindi naturale che alla lettera del Leopardi citata sopra egli rispondesse rallegrandosi: « Trovo il vostro finissimo e sicurissimo giudizio anche nell'esservi piaciuto il candidissimo Celso » (*Epistolario* del Leopardi a cura del Moroncini, I, p. 240). Di nuovo il Giordani lodò Celso nell'*Istruzione per l'arte di scrivere* del 1821 (*Opere*, ed. Gussalli, XI, p. 21).

(2) p. 949: « Per qual ragione è bello il Trattato di Celso...? Forse perché ha ornamenti poetici o rettorici? Anzi prima di tutto perché ne manca onninamente, e perché ha quel nudo candore e semplicità che conviene a siffatte opere ». Vedi il giudizio del Giordani citato alla nota precedente.

(3) Nell'ed. Flora correggi anche l'errore di stampa ἐχώρεον per ἐχώρεον.

(4) Queste tre parole « favore dei grandi » sono un'aggiunta posteriore.

che non significano « vedi », ma « voce » o « *verbum* », come appare da tutto il contesto. In un primo tempo, anziché « v. », aveva scritto tutt'e due le volte « in », cioè « alla voce... », come poco più sotto: « Forcellini in *lectus* ». — p. 1111 (I, 747 rr. 11-12) « *letto* participio di *legere*, da *letto* nome sostantivo » edd. (e sarebbe una mescolanza di latino e d'italiano): « *letto* participio di *leggere*, da *letto* nome sostantivo » *A*. Prima aveva scritto: « *lectum* supino di *legere*, da *lectum* ⟨sic⟩ nome sostantivo »; poi corresse « *lectum* supino » in « *lectus* participio », infine sostituì al latino l'italiano, adottando la lezione sopra riferita. Le correzioni sono segnate molto chiaramente nell'autografo. — p. 2623 verso la fine (II, 11 r. 12) πάτρων edd.: πάτριον *A*, giustamente; e questa parola è sottolineata. Noto infine che a p. 1072 (I, 721 n. 1), dove l'ed. fior. ha « porre » e il Flora annota che « si potrebbe anche leggere *poste* », io leggerei « poste » con quasi assoluta sicurezza; e questa lezione mi sembra anche più rispondente alla sintassi leopardiana.

Nell'interpunzione, come ho già accennato, l'edizione del Flora ha rappresentato un grande progresso. Elenco qui i pochi casi da me osservati in cui, a mio parere, non sarebbe stato necessario discostarsi dall'autografo; e ricordo che, anche per l'interpunzione, io ho rivisto un numero di passi molto limitato.

p. 1 (I, 4 r. 5): mancano nell'autografo, e infatti non sono necessari, i due punti dopo « P(er) e(sempio) ». — p. 2 (I, 4 r. 14 dal basso): virgola dopo « qualunque ». — p. 109 (I, 135 r. 17 dal basso): « da ἡμι- *semi-* »: questa è la scrittura giusta dell'autografo, coi trattini che indicano i prefissi; non « da ἡμι-*semi* », come hanno le due edizioni. — p. 662 (I, 480 r. 9 dal basso): « pensiero, e rendertelo »: la virgola ha il suo valore stilistico. — *ibid.* (r. 3 dal basso): « *non-seulement* »: il trattino è conforme alla grafia del testo citato dal Leopardi. — p. 663 (I, 481 r. 10): « *Supposer.* (Quella », ecc.: interpunzione perfettamente razionale.

***

Ma il problema più delicato che si presenta all'editore dello *Zibaldone* è quello delle correzioni che talvolta è necessario apportare al testo, o almeno proporre in nota. Lo *Zibaldone*, pur non destinato dall'autore alla stampa, è scritto con grande accuratezza stilistica e perfino grafica, come tutto ciò che il Leopardi scrisse. Tuttavia qua e là il Leopardi cadde in qualche lapsus: ripeté erroneamente la medesima parola, scambiò qualche *e* con *è*, sbagliò qualche finale per attrazione di una parola vicina (1), e via dicendo. Alcuni esempi sono citati dal Flora a p. 1556 del primo volume, altri si possono trovare scor-

(1) Tali attrazioni sono particolarmente frequenti: qualcuna è giustificabile come *constructio ad sensum*, ma le più, pur avendo lo stesso movente psicologico, sono veri e propri *lapsus* che il Leopardi avrebbe certamente corretto: vedi per es., nell'edizione del Flora, I, pp. 41 n. 1, 108 n. 1, 235 n. 1, 1000 n. 1, 1009 n. 1, 1107 n. 1, 1207 n. 1; II, 13 n. 1, 122 n. 1, 257 n. 1, 895 n. 1.

rendo le note del Flora stesso; il quale ha opportunamente avvertito il lettore delle poche correzioni da lui introdotte nel testo, mentre gli editori fiorentini, là dove avevano notato qualche svista vera o presunta, l'avevano corretta tacitamente. Nei casi dubbi, o là dove non si trattava di un mero errore di scrittura, il Flora ha lasciato giustamente nel testo la lezione dell'autografo, ponendo in nota la correzione.

Qualche volta, però, il Flora ha sospettato e corretto a torto lezioni sane. A p. 38 (I, 57 r. 14 dal basso) il Leopardi scrive: « Uomini singolari, che si siano distinti, o data opera, o per sola natura... ». Il Flora (cfr. I, p. 1556) crede necessario integrare « o ⟨per⟩ data opera ». Ma *data opera*, cioè « a bello studio », « con particolare applicazione », è una di quelle locuzioni latine (1) che ancor oggi s'inframezzano al discorso, come « inclusive » a p. 2793 dello *Zibaldone* (II, 97 r. 2), come « conceptis verbis » nella lettera al Giordani del 16 gennaio 1818 (p. 121 Flora) e « ab antico » in quella del 3 aprile dello stesso anno (p. 131 Flora). Il Leopardi, come abbiamo già accennato, non usava sottolineare queste espressioni né metterle fra virgolette (cfr. p. 610 n. 3).

A p. 123 (I, 147 n. 1): « considerando gli altri come compagni e camerate », il Flora annota (p. 1584): « Così nell'autografo: e l'ho lasciato per puro scrupolo. Credo sia un errore di penna, da correggere *camerati* ». Così aveva già corretto tacitamente l'edizione fiorentina (I, p. 233). Ma « camerati » è forma recente: nell'italiano del Sei e Settecento « camerata », anche nel senso di compagno o commilitone, è di genere grammaticale femminile (come guardia, sentinella ecc.) e ha quindi il plurale in *-e* (2).

A p. 758 (I, 526 n. 1) il Leopardi, parlando della facoltà che hanno le lingue di arricchirsi di nuovi vocaboli e locuzioni, scrive: « Tutte le lingue vive la conservano, eccetto quelli che vorrebbero che la italiana la deponesse ». A « quelli » l'editore fiorentino appose un *sic*; il Flora (p. 1600) osserva: « È evidente che manca qualcosa ». Io credo che non manchi niente, e che si tratti solo di un costrutto un po' libero. Il Leopardi ha voluto dire: « Tutte le lingue vive conservano questa facoltà, senonché alcuni (i puristi) vorrebbero ecc. », oppure: « ... eccetto la lingua italiana come la vorrebbero ridurre quei tali ».

A p. 3899 (II, 743 n. 1) l'autografo ha: « Certe relative differenze

---

(1) Si trova in Celio (Cic. *Fam.* VIII, 1, 1) e in Plinio il giovane, *Ep.* VII, 12, 6: altrove anche *dedita opera*.

(2) Vedi gli esempi citati nella *Crusca*, 5ª ed., II, Firenze 1866, p. 425 e nel Tommaseo-Bellini, I. 2, Torino 1865, p. 1143. Si noti che la Crusca registra sotto « *camerata* sost. masch. » molti esempi il cui genere grammaticale non risulta dal contesto, e che potrebbero quindi con pari diritto essere citati alla voce precedente « *camerata* sost. femm. », §§ III-IV. Il solo esempio del Magalotti, *Lett. fam.* I, 14 è sicuramente maschile (ma singolare); del plurale *camerati* nessun esempio.

fisiche o morali, ec. che si potrebbe forse notare a questo proposito ». Il Flora corregge « potrebbe » in «potrebbero »; l'edizione fiorentina lo conserva, secondo me con ragione. Il *si* riflessivo-impersonale col verbo al singolare anche se il sostantivo è plurale è usato fin dal Trecento, e si trova tuttora nell'italiano parlato (1). È vero che nello *Zibaldone*, poche righe prima di quel passo, leggiamo: « Simili differenze impercettibili *si potrebbero* supporre »; ma qui la collocazione stessa delle parole favorisce l'uso riflessivo e non impersonale del *si*.

Talvolta anche per stabilire se si debba correggere o no è opportuno rivedere l'autografo. Per esempio a p. 18 (I, 25 n. 1) leggiamo in entrambe le edizioni: « Da principio dice che gli antichi credevano tutto e si persuadevano di mille pazzie, che l'ignoranza il timore i pregiudizi (2) somministravano allora gran materia alla loro poesia, e non possono più somministrarne ai tempi nostri ». E il Flora in nota (p. 1567): « Nell'autografo par si legga, in alto, prima di *somministravano*, la congiunzione *e*; ma poiché essa segue alcune parole cancellate, è probabile dovesse avere la medesima sorte. A sopprimerla, il senso guadagna ». In realtà nell'autografo vi sono, dopo la parola « pregiudizi », le parole « di quei tempi e » cancellate; ma subito dopo queste, in alto, è aggiunta una *e* senza alcun segno di cancellatura. Il Leopardi dunque voleva che la *e* vi fosse, se, dopo averla cancellata, la riaggiunse. E non è vero che il senso guadagni a sopprimerla: « *e* somministravano..., *e* non possono più somministrarne » sono in correlazione tra loro: « come allora... così oggi... ». Si confrontino questi altri due esempi dello *Zibaldone*, in cui la lezione dell'autografo è stata giustamente difesa proprio dal Flora: p. 31 (I, 47 n. 1) « che *e* quella sensazione indefinibile è quasi istantanea, *e* se volete analizzarla vi sfugge »; p. 207 (I, 216 n. 1) « nelle antiche repubbliche chi aspirava agli affari civili, *e* nella sua giovanezza fortificava necessariamente il corpo...; *e* lo stesso esercizio della politica era pieno di azione corporale ».

A p. 4418 in fine (II, 1231 n. 1) il Flora riproduce nel testo la lezione dell'autografo: « ... e intorno ad essa volgere ed esercitare, per dir così, il pensiero nè dolor suo »; in nota (p. 1372) propone dubitativamente di correggere *nè* in *nel*. Ma il Leopardi in un primo tempo aveva scritto soltanto « esercitare, per dir così, il dolor suo »; poi aggiunse sopra il rigo le parole « pensiero nè ». È dunque chiaro che egli intese scrivere « ... il pensiero nè il dolor suo », e che si dimenticò di aggiungere sopra il rigo un secondo « il »: inconsciamente egli fece valere per due l'unico « il », presupponendo che il lettore lo inserisse sia prima, sia dopo l'aggiunta sopralineare. Qui aveva colto nel segno l'editore fiorentino.

---

(1) G. Rohlfs, *Historische Grammatik der italienischen Sprache*, II, Berna 1949, p. 225.

(2) L'ed. fiorentina aggiunge, come al solito, delle virgole inutili.

***

Le note del Flora sono particolarmente utili per l'identificazione degli autori e dei testi citati dal Leopardi (1). Mancano invece, ma per deliberato proposito (2), i richiami a quei passi dei *Canti*, delle *Operette morali*, dei *Pensieri* il cui primo germe si trova nello *Zibaldone*: per questo rispetto rimangono fondamentali le note del De Robertis al suo *Zibaldone scelto* (3). Io qui segno solo poche rettifiche o integrazioni a qualche nota del Flora.

A p. 85 (I, 112) si leggono tre versi latini:

> Cum pietatem funditus amiserint
> Pi tamen dici nunc maxime reges volunt.
> Quo res magis labuntur, haerent nomina.

Il Flora annota (I, p. 1580): « Citati così, senza nome d'autore. Vedi l'indice delle materie dello *Zibaldone* »; ma nell'indice non riesco a trovare alcun riferimento a questo passo. Ho già espresso altrove l'opinione che l'autore di questi tre senari, o meglio pseudo-senari, sia il Leopardi stesso, e che quei re siano i re della Santa Alleanza (4). Si sa che nei primi tempi il Leopardi annotò nello *Zibaldone* anche abbozzi poetici ed epigrammi (vedi pp. 1, 3, 21, 23, 69, 80 dell'autografo). Colgo l'occasione per notare che nel secondo verso *Pi* (= *pii*, nelle intenzioni del Leopardi) è scritto senza l'accento circonflesso che gli hanno dato gli editori; e che nel terzo verso il Leopardi aveva scritto dapprima *Quo res labuntur magis*, e corresse poi, con vantaggio della metrica, *Quo res magis labuntur* (5).

A p. 684 (I, 491) il Leopardi cita un passo del *Pluto* di Aristofane (vv. 921-23), in cui dialogano due personaggi: Δίκαιος e Συκοφάντης. Osserva il Flora (p. 1600): « Citazione erronea: non è Δίκαιος che parla col Sicofante — come alcune battute più sopra — ma Χρέμυλος ». Ma no, è proprio Δίκαιος, sia nei codici, sia nelle migliori edizioni critiche (vedi per es. quelle del Bergk e del Coulon). La cita-

---

(1) Per i testi latini e greci, il Flora si è giovato della valida collaborazione di Ignazio Cazzaniga, le cui note forniscono un buon orientamento per valutare le congetture del Leopardi.

(2) Vedi vol. I, p. 1563. Lì il Flora rinvia alle note ai *Canti* e alle *Operette* (*Le poesie e le prose*, I), nelle quali, però, non vi sono riferimenti allo *Zibaldone*.

(3) Pubblicato a Firenze, Le Monnier, 1922, due volumi. E vedi, per i rapporti tra lo *Zibaldone* e i *Canti* e le *Operette*, l'introduzione, poi in parte rifusa nel *Saggio sul Leopardi*.

(4) Cfr. *La filologia di G. Leopardi*, Firenze, 1955, p. 205 n. 3.

(5) Questo è l'unico dei tre versi che, dopo la correzione, sia un vero senario. Sulle incertezze del Leopardi in fatto di prosodia e metrica greco-latina vedi il libro cit. alla nota precedente, p. 214.

zione del Leopardi è perciò esatta, benché, molto probabilmente, di seconda mano (1).

A p. 1274 (I, 858 in fine): « A scoprir dunque tal comune origine delle lingue e quindi delle nazioni (o sia una sola origine, o sieno alcune pochissime); a ritrovare quanta maggior parte si possa della prima lingua degli uomini; a soddisfare al filosofico desiderio di quel metafisico tedesco (vedi p. 1134) ec. ec. non v'è altro mezzo che lo studio etimologico ». Alla p. 1134, a cui rinvia, il Leopardi aveva menzionato il Thiersch e citato poi la *Scelta di opuscoli interessanti tradotti da varie lingue*, vol. IV, Milano 1775, pp. 61-64, cioè un brano del saggio di J. G. Sulzer « Osservazioni intorno all'influenza reciproca della Ragione sul Linguaggio e del Linguaggio sulla Ragione » (2). Proprio il Sulzer sarà « quel metafisico tedesco » a cui il Leopardi allude a p. 1274: non, come suppone il Flora (I, p. 1612), il Thiersch. Di lingua greca il Thiersch si occupò (3), ma sempre dal punto di vista filologico, non indeuropeistico né logico-grammaticale; non ricercò mai la « comune origine delle lingue e delle nazioni », e non può, nemmeno in senso lato, esser detto un metafisico. Invece il Sulzer studiò filosofia del linguaggio secondo l'indirizzo della *Allgemeine Grammatik* tanto diffuso nel Settecento, e proprio in quelle pagine della *Scelta di opuscoli interessanti* si leggono sue asserzioni che coincidono esattamente con quanto dice il Leopardi. Vedi per es. a p. 61: « Se conservati si fossero i primi termini radicali delle lingue io credo che mostrar si potrebbero esattamente le tracce che l'Uomo ha seguìto per giugnere sino ai significati più lontani dal senso primitivo », e a p. 63: « La storia etimologica delle lingue sarebbe senza dubbio la storia migliore de' progressi dello spirito umano. Niente ad un Filosofo sarebbe più prezioso di tal Istoria ». Non c'è bisogno di ricordare che la stessa linguistica indeuropea, nelle intenzioni dei suoi fondatori, non doveva essere una scienza puramente storica, ma storico-filosofica: doveva contribuire a svelare il mistero dell'origine del linguaggio, e quindi dell'origine dell'umanità.

A p. 1482 (I, 981, n. 1) « Vedi la mia lettera sull'Eusebio del Mai, nell'osservazione segnata XVI, 23, 71, 23 ». Il Flora (p. 1617) annota semplicemente: « *Sull'Eusebio del Mai al ch. Sig. Bartolomeo Borghesi* (1819) ». È opportuno precisare che questa *Lettera sull'Eusebio*

---

(1) Nessuna edizione di Aristofane figura nel catalogo della biblioteca Leopardi, pubblicato in « Atti e memorie della Deputaz. di storia patria per le Marche », IV, 1899.

(2) Il testo originale, in francese (*Observations sur l'influence réciproque de la raison sur le langage et du langage sur la raison*), era apparso nell'« Histoire de l'Académie Royale des Sciences et Belles-Lettres » di Berlino, 1767, p. 413 sgg.

(3) Fra l'altro fu autore di una grammatica greca (1812, poi ristampata più volte). Sui suoi rapporti col Leopardi, che lo conobbe a Roma nell'inverno 1822-23, vedi *La filologia di G. Leopardi* cit., p. 137 sg., e « Atene e Roma » 1953, p. 100 sgg.

del Mai, scritta nel '19, si trova tra le Carte napoletane (XIII, 5-13): di essa è stato pubblicato il solo proemio (1). Più tardi, a Roma, nei primi mesi del '23, il Leopardi apportò qualche leggera modifica a queste sue osservazioni eusebiane, tolse loro la forma di lettera al Borghesi, e le pubblicò nelle « Effemeridi letterarie di Roma » (tomi X, XI, XII, anno 1823) (2); e lì si può leggere, a p. 171 del tomo X, l'osservazione a cui allude qui il Leopardi.

A p. 3987 (II, 818 n. 1) il Leopardi premette a una sua annotazione su *metior* e *metor* l'indicazione « Alla p. 3987 »: cioè, come osserva il Flora, egli ha segnato per distrazione il numero della pagina sulla quale allora stava scrivendo, anziché quello a cui voleva rinviare. In realtà egli voleva riferirsi a p. 3235 (II, 337 r. 13 dal basso), dove troviamo appunto il rinvio corrispondente: « Vedi p. ..... 3987 » (3).

Infine la più minuta di queste minuzie: a p. 4452 (II, 1261 n. 1), citando un lungo brano di una traduzione inglese della *Römische Geschichte* di Niebuhr, il Leopardi aggiunge al nome di Addison un *sic* tra parentesi. L'edizione fiorentina mantiene questo *sic* nel testo, il Flora lo riporta in nota (p. 1373) senza darne la spiegazione. Il fatto è che il Leopardi aveva fin allora creduto che si scrivesse *Addisson* con due *s*: così aveva scritto sia a p. 1410 (I, 942), sia a p. 3816 (II, 676) (4). Egli aveva desunto questa grafia dall'opera di Giovanni Andres, *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura* (5): un'opera che egli lesse e consultò moltissimo (vedi i passi citati nell'indice del Flora alla voce *Andres*) e da cui attinse notizie specialmente sulle letterature straniere a lui inaccessibili. Quando per la prima volte in quella traduzione del Niebuhr, s'imbatté in *Addison* scritto con una sola *s*, notò con un *sic* quella che a lui parve una stranezza ortografica.

2. — *Autografi di lettere leopardiane ritrovati da Augusto Campana.*

Di molte lettere leopardiane pubblicate o trascritte a mano nel secolo scorso risultano smarriti gli autografi. Ciò è spiacevole non solo per il valore che ogni autografo leopardiano ha di per se stesso, ma

---

(1) Negli *Scritti vari*[2], Firenze 1910, p. 289 sgg., e di nuovo ne *Le poesie e le prose* a cura del Flora, II, p. 677 sgg.

(2) Furono stampate anche a parte, Roma, De Romanis, 1823. Non sono state più ripubblicate in nessuna edizione delle opere leopardiane.

(3) Su *metor/metior* il Leopardi ritornò a p. 4248 (II, 1079).

(4) Per quest'ultimo passo vedi la nota del Flora; ma anche nel primo, dove il Flora non annota nulla a questo proposito, l'autografo ha *Addisson*.

(5) Vol. II, Parma 1785, pp. 77, 351-55, dove il nome ricorre più volte, e sempre con due *s*.

anche perché le trascrizioni e le prime stampe furono di solito eseguite con poco rispetto dell'ortografia e dell'interpunzione del Leopardi, e talvolta anche con arbitrii più gravi (1).

Ora ecco che nove di questi autografi che finora si consideravano smarriti sono stati ritrovati da Augusto Campana tra le carte Ferrajoli della Biblioteca Vaticana. Si tratta delle lettere seguenti:

1) a F. Cancellieri, 6 aprile 1816 (nr. 7 Moroncini, nr. 8 Flora);
2) a F. Cancellieri, 8 gennaio 1819 (146 Mor., 84 Flora);
3) a F. Cancellieri, 11 gennaio 1819 (147 Mor., 85 Flora);
4) a F. Cancellieri, 16 aprile 1821 (369 Mor., 195 Flora);
5) a C. E. Muzzarelli, 28 novembre 1825 (754 Mor., 384 Flora);
6) al padre, 25 dicembre 1825 (781 Mor., 398 Flora);
7) al padre, 24 dicembre 1827 (1177 Mor., 575 Flora);
8) a Pietro Visconti, 13 agosto 1830 (1523 Mor., 720 Flora);
9) a Paolina, 14 giugno 1831 (1592 Mor., 754 Flora).

La lettera a Pietro Visconti è scritta su di un esemplare del manifesto per l'edizione fiorentina dei *Canti* (1831) (2). Si trovano inoltre nella medesima raccolta di autografi tre schede della biblioteca Leopardi a Recanati, di mano del Leopardi stesso (3).

La prima, la quarta e l'ottava lettera erano finora note dall'opuscolo *Quattro lettere inedite di Giacomo Leopardi che servono di compimento alle sue opere*, Roma, Natali, 1847. Nell'avvertenza premessa a questo opuscolo, un certo K. V. dichiara di aver avuto il permesso di pubblicare le quattro lettere dal « chiarissimo signor Commendatore cavalier P. E. Visconti » (4). Le altre sei lettere si conoscevano da

---

(1) Molti esempi sono citati dal Flora (G. Leopardi, *Le lettere*, Milano 1949, pp. 1140-1146), il quale ha avuto cura di riscontrare gli autografi ogni qual volta gli è stato possibile, mentre il Moroncini (*Epistolario* del Leopardi, Firenze 1934-41) era stato, da questo punto di vista, meno diligente. Molti miglioramenti testuali all'edizione del Moroncini aveva però già arrecato G. Ferretti nell'appendice (= vol. VII, Firenze 1941).

(2) Il manifesto si trova pubblicato per es. in G. Leopardi, *Le poesie e le prose* a cura di F. Flora, I, p. 143. La lettera al Visconti si riferisce appunto al manifesto.

(3) Su tali schede vedi F. Moroncini, *Studio sul Leopardi filologo*, Napoli 1891, p. 309. Molte furono donate a questo e a quello da Paolina. Le tre della raccolta Ferrajoli si riferiscono alle opere seguenti: G. Pessuti, *Riflessioni analitiche* ecc., Livorno 1777; M. Sarti e M. Fattorini, *De Claris Archigymnasii Bononiensis professoribus*, Bologna 1769; G. B. Zappi, *Rime*, Venezia 1757.

(4) Pietro Ercole, o semplicemente Pietro, Visconti fu un archeologo romano, nipote del famoso Ennio Quirino Visconti; per i suoi rapporti col Leopardi, vedi gli indici delle edizioni Moroncini e Flora dell'epistolario leopardiano. Chi sia stato il K. V. editore delle quattro lettere, è difficile congetturare. Se K. V. sono vere iniziali, dovrebbe trattarsi di uno straniero residente a Roma; ma l'avvertenza e le note sembrano indicare un italiano. Si potrebbe supporre che dietro quella sigla si celasse lo stesso Visconti; ma la nota *a* di p. 8, nella quale è riferita un'opinione del Visconti discordante da quella espressa da K. V. nella nota 1, sembra

apografi di Prospero Viani, di Camillo Antona-Traversi e di Gaetano Ferrajoli, come è indicato nelle note all'edizione del Flora.

Io ho eseguito la collazione degli autografi su un microfilm. Augusto Campana, oltre a segnalarmi il suo ritrovamento, ha avuto anche la gentilezza di riscontrare direttamente sugli autografi alcuni passi che nel microfilm lasciavano qualche dubbio. Riferisco qui sotto tutte le lezioni che si differenziano dal testo del Flora (il quale, per le lettere che qui ci interessano, è pressoché identico a quelli del Viani e del Moroncini); coi numeri premessi alle singole varianti indico le righe del Flora, numerandole a partire dall'inizio di ciascuna lettera, senza contare l'indicazione del destinatario né la data. L'asterisco che ho apposto ad alcune lezioni indica che il primo editore — cioè quel K. V. di cui abbiamo parlato qui sopra — aveva riprodotto fedelmente l'autografo, dal quale si discostò poi il Viani, seguito da Moroncini e Flora. Questo caso però, cosa strana, si è verificato quasi esclusivamente nella prima lettera al Cancellieri.

Le varianti consistono per lo più, come è naturale, in particolarità di ortografia e di punteggiatura; ma non manca qualche divergenza più notevole, come nella lettera al Muzzarelli *adempiere* per *compiere*, o nella seconda lettera al padre *Altre* (riferito giustamente a *opere bibliografiche*) per *Altri*.

1) A Francesco Cancellieri, 6 aprile 1816 (nr. 8, pp. 11-13 Flora):

1 Il mio Sig. Zio 2 lettera, che 3 incommodi 4 L'accerto, che* 7 do, maggior quella, che 9 Vaticani, se 10 qualità, ciò, che è* 12 avea 14 guasta, e 15 *aveva scritto* il Danese, *poi corresse* lo svezzese Norrel, e* 17 d'intendere; opera *ibid.* che come* 19 ignote, non uso, per 20 difficoltà, che* 21 opere, e i 22 quell'autore, 23 *sg.* scritto colla esattezza, che* 25 Vita, e gli* 26 ajuto* 27 cinque, o sei* 28 Greca, che 28 *sg.* tradotti, ed* 29 Capi 27. dell'Opera, 30 Biblioteche* 32 ajuti;* 33 Baviera, e forse* 34 varianti, e d'illustrazioni in Amburgo: ma io mi riserbo 35 *sg.* tempo, in cui* 37 Biblioteca* 38 Codici, l'uno* 39 della fu Biblioteca* 42 Bibliotecarj* 45 *dopo* notizia, *una virgola abrasa* 48 Tomo VII. 48 *sg.* Meursio, stampate* 50 *sg.* Thevenot fatta* 52 collazione, non* 54 Codice tuttochè* 55 dell'Edizione. *id.* o la Collazione 56 esser facile, o difficile, la 57 quello, che è 57 *sg.* averla, senza danno, o incommodo* 59 come, e quando* 64 insiem con* 65 a dire, la* 66 lusingarmi, che* 67 sono, e sarò sempre / Di lei Pregiatissimo Sig. / Devmo Obblmo Servo

escludere questa possibilità. L'opuscolo contiene, oltre le tre lettere ritrovate dal Campana, un'altra lettera al Visconti (11 settembre 1830, nr. 1536 Mor., 726 Flora), il cui autografo è tuttora smarrito.

2) A Francesco Cancellieri, 8 gennaio 1819 (nr. 84, p. 155 sg. Flora):

1 Sigre 2 il 14 dello 4 MS. volesse 22 Sigr. D. 26 il MS. si compiaccia 27 al Sig. 32 Devmo Obblmo Sre ed Amico

Indirizzo] All'Illmo Sre Pne Colmo Il Sig. D. Francesco Cancellieri Roma.

3) A Francesco Cancellieri, 11 gennaio 1819 (nr. 85, p. 157 sg. Flora):

1 Veneratiss. Sig. Padrone ed amico 13 cognizioni, ch'Ella 26 ben fatti, spesso 28 beneficj 36 *sg.* promettermi; il suo Dmo Obblmo Servre ed Amico

Indirizzo] All'Illmo Sre Pne Colmo Il Sr. D. Francesco Cancellieri Roma.

4) A Francesco Cancellieri, 16 aprile 1821 (nr. 195, pp. 315-317 Flora):

1 Chiariss. Signore Padrone ed Amico Stimatissimo 2 notizie che 4 parte, e perciò 6 *sg.* giustissime e cordialissime, 10 ch'io 11 città, o piuttosto 12 un impiego, col quale 14 dei miei. 15 determinato, a non 16 *sg.* che, non trovando 18 Recanati, fino all'età di sessant'anni, secondo 19 vede, che 20 mezzi, in cui* 31 incomodi speranza, che 34 *sg.* certamente, e secondo il consueto, dottissimi, 38 con Mons. Mai. 39 cordiale ch'io 41 Dmo Obblmo Servitore ed Amico

Indirizzo] Al Chiarissimo Signore Il Sig. Ab. Francesco Cancellieri Roma.

5) A Carlo Emanuele Muzzarelli, 28 novembre 1825 (nr. 384, p. 600 sg. Flora):

1 meraviglia (1) 12 che io debbo adempiere (2) 23 come la sua. (*senza interrogativo, e poi senza capoverso*) 31 qui, per far 33 in italia 44 de Matthaeis 47 e, ardisco *id.*: *dopo* affetto *a capo senza virgola:* Di V. Eccellenza Revma Devmo Obblmo Servitore

Indirizzo] A Sua Eccellenza Reverendissima Monsig. Carlo Emanuele Conte Muzzarelli Uditore della S. Rota Roma.

6) Al padre, 25 dicembre 1825 (nr. 398, p. 615 sg. Flora):

1 Sig. Padre 2 ieri che ricevo 4 portava mi fanno 5 all'anima, tanto 6 malattia essendo 12 disgrazia, si raddoppia 16 abbracciarla, e se non altro dividere 17 con Lei. Ma 20 al freddo. 30 nuovamente 31 March. Mosca. 33 occhi, e

Indirizzo] Al Nobil Uomo Il Sig. Conte Monaldo Leopardi Recanati.

---

(1) Invece alla riga 5 anche l'autografo ha *maravigliarmi*.

(2) L'apografo su cui si sono basati gli editori ha *compiere*: l'errore è dovuto al fatto che, alla riga precedente, si legge effettivamente «a voler c o m p i e r e il favore».

7) Al padre, 24 dicembre 1827 (nr. 575, pp. 815-818 Flora):

1 Sig. Padre 4 lettere, la quale 5 lettere mie, perchè 7 momento, e 17 esser gratitudine 19 o in altri termini, 21 più di confidenza, e 25 antica, e 29 di più, e fui 30 fino 32 direttamente ma 35 per l'espressioni 48 adopro 51 Recanati non avrei 61 sempre da che 63 città grandi; e 65 mie ore, e di pranzar la sera 67 In fatti, da che sono in Pisa, 70 morte, perché 76 in Novembre 77 Decembre 80 sera; 81 aperte; e 96 dov'io sia 97 in vece d'essere 98 fuggito come 103 Governatore, 104 bibliografica; la 106 Parigi, 4. voll. in 8vo *id.* eccessivo, passa, 107 Altre 112 ai fratelli, le più *id.* feste e capo 115 figlio/Giacomo.

INDIRIZZO] Al Nobil Uomo Il Sig. Conte Monaldo Leopardi Recanati Marca di Ancona.

8) A Pietro Visconti, 13 agosto 1830 (nr. 720, p. 946 Flora):

1 Vedi, ti prego, nell'immenso 2 conoscenze, di 3 Manifesto. 4 che ho, di darti 5 saprai che 6 amami, e credimi 7 amico/Giacomo Leopardi.

INDIRIZZO] Al Chiarissimo Sig. Cav. Pietro Visconti Roma.

9) A Paolina, 14 giugno 1831 (nr. 754, p. 973 Flora):

La data autografa è 14 Maggio, *senz'anno; un'altra mano* (*forse di Paolina*) *ha cancellato* Maggio *e scritto sopra:* giugno 1831.

7 Ho allontanati 13 Dì a Carlo 15 à Madame 16 Veuve de Napoleon 18 Addio addio / Il tuo Giacomo.

INDIRIZZO] Alla Nobile Signora Contessa Paolina Leopardi Loreto per Recanati.

3. — *Revisione di altri autografi di lettere leopardiane.*

La lettera a G. B. Sonzogno del 4 settembre 1818 (nr. 128 Moroncini, 75 Flora) è stata finora pubblicata su un apografo che si trova all'Archivio di Stato di Reggio Emilia. La minuta autografa è nella Biblioteca civica di Torino, e già il Ferretti e il Flora l'avevano segnalata (1), senza però poterla collazionare. Indico qui le varianti che tale minuta autografa presenta rispetto al testo finora edito (2):

8 Ella ma chiunque 10 contraggenio 13 Estratto o Spoglio 16 *sg.* abbreviando mutando ritenendo 20 si

(1) Ferretti nel vol. VII dell'ed. Moroncini, p. 45; Flora nella sua edizione, p. 1160 (« Non fu possibile riscontrarla, per le difficoltà create dalla guerra »).

(2) Questa lettera, e quella al Peyron di cui parlo subito dopo, sono state da me collazionate su fotografie gentilmente fornitemi dal Direttore della Biblioteca Civica di Torino, prof. E. Bottasso.

costumava, e 25 da veruno: tanto (1) 26 Collana e 29 lavoro eccetto 32 soddisfarla anche 33 ch'Ella mi fa, di tradurre 34 Oltrediché, il primo 35 *sg.* ed io, quando 40 Con tutto questo, la 42 vale a dire che (2).

La chiusa « E mi ripeto con intera e verace stima », omessa erroneamente dal Viani e dal Moroncini, si trova non solo nell'apografo reggiano, ma anche nell'autografo. Manca invece in quest'ultimo la firma, come è naturale, trattandosi di una minuta.

Nella medesima Biblioteca civica di Torino si conserva l'autografo della lettera ad Amedeo Peyron del 25 gennaio 1829 (nr. 1388 Moroncini, 665 Flora): anch'esso segnalato, ma non collazionato, dal Ferretti e dal Flora (3). Ecco le poche varianti:

1 e Celebre Signor Professore 2 Signoria vostra 3 gratitudine ch'io le sento 7 quanto fin qui 8 *non a capo* *dopo* valor suo. *Nell'ed. Flora, riga* 4-5, *è inoltre da correggere* al quale *in* la quale.

Indirizzo] Al Celebre Signore Il Sig. Prof. Amedeo Peyron Torino.

Ho anche collazionato l'autografo della lettera a Giuseppe Melchiorri del 19 febbraio 1825 (637 Moroncini, 323 Flora), che si trova a Livorno (Bibl. Labronica, autografoteca Bastogi, cass. 33 ins. 467):

2 dai *senza accento* 15 Teofrasto *non sottolineato* (*e non dev'essere stampato in corsivo, perché è autore e non titolo*) 17 conviene tapinarsi 28 ricevuta la mia *In fine:* Il tuo affmo Cugino G. Leopardi (4).

A un'accurata revisione andranno, poi, sottoposti tutti i passi di lettere leopardiane contenenti citazioni di passi latini e greci o, comunque, accenni alle letterature classiche. Per esempio nella lettera ad Antonio Fortunato Stella del 6 dicembre 1816 (nr. 15 Flora) (5), verso la fine del primo capoverso, bisogna leggere « nè l'Alicarnasseo », non « nè P. Alicarnasseo » come stamparono il Ferretti e il Flora seguendo la Butler: si tratta di Dionigi d'Alicarnasso, il quale non fu

(1) Aveva scritto « talmente ch'io credo », corresse « tanto ch'io stimo »; e così poco sopra aveva cominciato a scrivere « una traduzione di questi frammen— » ma preferì « una traduzione tale ».

(2) La virgola dopo « dire » è cancellata.

(3) Ferretti, p. 96; Flora, p. 1215.

(4) Dietro, il Melchiorri annotò: « Risposto ad. 27. Febrajo 1825. » (è la lettera 639, III, p. 130 Moroncini).

(5) Nell'ed. Moroncini (nr. 16) questo passo manca: fu aggiunto dal Ferretti nell'appendice (vol. VII, p. 41). L'autografo si trova a Cambridge (University Library, Add. MS. 6210) e fu pubblicato integralmente per la prima volta da K. E. Butler in « Italian Studies » I (1937), p. 7. Ho riscontrato il passo su una riproduzione fotografica.

mai né Publio né Padre! (1). Così pure l'annotazione del de Sinner in margine alla lettera leopardiana del 24 maggio 1832 a lui diretta (1712 Moroncini, 816 Flora) (2) è « (Teone). Theo Sophista » (queste due ultime parole a matita), e non *Theosophista*, parola inesistente (3).

4. — *Due lettere al Leopardi.*

L'edizione dell'epistolario leopardiano a cura del Moroncini, mentre è superata da quella del Flora per ciò che riguarda le lettere scritte dal Leopardi, mantiene il suo valore per le lettere a lui indirizzate, le quali non sono state ripubblicate dal Flora.

Pubblico qui due lettere al Leopardi che sfuggirono sia al Moroncini, sia a Giovanni Ferretti, il quale integrò l'edizione del Moroncini con un ultimo volume di aggiunte e correzioni. La prima ha importanza ben scarsa: è un brevissimo biglietto inviato a mano al Leopardi, che allora si trovava a Roma, dal cugino Giuseppe Melchiorri. Il Leopardi utilizzò non solo il *verso*, ma anche il *recto* del foglio per segnarvi alcune note critico-testuali al *Gorgia* di Platone: perciò esso si trova ora tra i manoscritti filologici leopardiani della Nazionale di Firenze (Banco rari 342, inserto 14, busta 7).

Caro Cugino

Casa 16 Genn.o 1823

Il Latore del presente è uno de' compositori della Stamperia de Romanis al quale potrete pur consegnare i Stamponi tanto vostri che miei, i quali lasciai da voi inavvertentemente. Questa sera ci rivedremo. Vogliatemi bene. Addio.

V.ro Aff.mo Cugino
G. Melchiorri.

Il biglietto è da inserire cronologicamente tra le lettere nr. 470 e 471 dell'edizione Moroncini (vol. II, p. 236). Gli « stamponi » (cioè le bozze) del Leopardi sono quelli degli articoli su Filone e probabilmente anche sul *De re publica* di Cicerone, che uscirono nelle « Effemeridi letterarie di Roma », tomo IX, fasc. 27 (dicembre 1822), ri-

---

(1) Dionigi d'Alicarnasso è chiamato spesso dal Leopardi « l'Alicarnasseo » (anche nella lettera di cui ci occupiamo, poche righe sopra). Nell'indice dell'ed. Flora le due voci « Alicarnasseo » e « Dionigi Alicarnasseo » sono da fondere in una.

(2) Riportata dal Moroncini a p. 177, n. 5 del vol. VI; dal Flora a p. 1228. Ho riscontrato l'autografo alla Nazionale di Firenze (Banco rari 342, inserto 23).

(3) In una ristampa dell'edizione del Flora andranno anche corretti i troppi errori di stampa nelle parole greche (pp. 19, 20, 70, 77, 109, 125, 126, 168, 185, 326, 335, 967, 1016, 1110).

spettivamente a p. 257 sgg. e 333 sgg. (1). Quelli del Melchiorri contenevano la seconda puntata di una recensione alle *Lezioni elementari di Archeologia* di G. B. Vermiglioli, uscita nel medesimo fascicolo delle « Effemeridi », p. 275 sgg. Le « Effemeridi » erano pubblicate da Filippo de Romanis.

Molto più interessante è l'altra lettera, dell'insigne grecista e orientalista Amedeo Peyron: essa si trova nella Biblioteca civica di Forlì (raccolta Piancastelli, autografi di A. Peyron, nr. 8), e costituisce la risposta a quella lettera leopardiana del 25 gennaio 1829 (nr. 1388 Moroncini, 665 Flora) di cui ho già fatto cenno a p. 622. Il Leopardi in quella lettera ringraziava il Peyron per l'invio dell'edizione dei Papiri torinesi e si scusava di non poterne fare, per ragioni di salute, una recensione per l' « Antologia » del Vieusseux (2).

Chiar.mo Sig.re

Le sono grato per li sentimenti che Ella mi esprime nella pregiatissima sua Lettera. Non dubito, che i miei Papiri molto avrebbero acquistato presso il pubblico, ove fossero stati da Lei descritti nell'Antologia; sono tuttavia contento di questa perdita, giacché la sua cagionevole salute, di cui Ella mi parla, e parlommi pure il Sigr Giobert (3), ne avrebbe scapitato. Veda di rinfrancarla, onde a maggiori lavori poter dare opera; Ella è dei pochi, che conservino viva (4) la fiaccola dell'antica Letteratura in questa povera Italia, in cui vedo molti che vanno studicchiando, anzi leggendo, ma cose amene, facili, dilettevoli, e sono bolle di sapone, ma pochi che dopo aver pertinacemente data opera per ischiudersi i fonti dell'antico sapere, dei monumenti, delle storie, della critica applicata, etc. vogliano regalarci d'una nuova scoperta nell'umano scibile. Vedo negli studi italiani molta estensione, ma poca profondità; vedo molti che vorrebbero studiare, ma non fanno altro che leggere e cinguettare. Ella dunque si conservi.

Che mi parla di studi? Sono Rettore di questa Università, e di professione *moderato*, indulgente verso la gioventù in tutto tranne che nello studio, che voglio sia serio. Ho degli invidiosi che vorrebbero il posto mio, ed io lo cederei, siccome già diedi le dimissioni, ma non furono accolte; ho dei Fanatici nei due sensi contrari che bisogna comprimere; ho pedanti che tribolano i giovani in menome cose; ed ho scioli che li divagano in inezie, non che altri che (5) li vorrebbero ignoranti. Eccole la mia situazione. In questo momento combatto

---

(1) Il fascicolo uscì in ritardo, ai primi di febbraio del '23, come ha osservato giustamente U. Bosco in « Annali della Scuola Normale », 1948, classe di Lettere, p. 110.

(2) Alcuni appunti per questa recensione si trovano alla Nazionale di Firenze; cfr. *La filologia di G. Leopardi*, Firenze 1955, p. 198 sgg.

(3) Cioè Vincenzo Gioberti, per mezzo del quale il Leopardi e il Peyron erano entrati in corrispondenza. Il Peyron qui lo chiama Giobert, confondendo forse il suo cognome con quello del chimico Giovanni Antonio Giobert, che gli aveva fornito la ricetta di un reagente per leggere più speditamente i palinsesti (cfr. « Atene e Roma » 1956, p. 29).

(4) *viva* è aggiunto sopra il rigo.

(5) Nell'autografo *chè*.

contro tutti; forse qualche giornale sarà per esagerare l'odierna situazione dell'Università. Ella sappia che io conservo la mia testa, e prova Le ne sia questa mia, che Le varrà pure di attestato di stima e di affezione, con cui mi pregio d'essere

Dev.mo Serv.re Peyron

Torino 28 Marzo 1829.

INDIRIZZO] Al Chiarissimo Sig.r Conte Giacomo Leopardi Recanati.

A brighe che il Peyron aveva dovuto sostenere come rettore dell'università di Torino accenna anche Federigo Sclopis nella sua commemorazione del filologo piemontese (1). La lettera esprime sentimenti caratteristici del Peyron: quell'avversione ad ogni forma di faciloneria e di presuntuoso dilettantismo nasceva in lui dalla consapevolezza del proprio valore di filologo, ma, indubbiamente, sfociava spesso (come in questa lettera) in un tono da *laudator temporis acti*, così come in politica la sua posizione « moderata » stava sempre più piegando verso il conservatorismo. Ma sulle idee culturali e politiche del Peyron avrò occasione di ritornare altrove (2). A lui, come a molti eruditi e letterati classicisti di quell'epoca, il Leopardi sembrò da pregiare non tanto per il suo valore di poeta e di moralista, quanto per i suoi studi seri e pazienti: il Leopardi costituiva, per lui, l'opposto dell'avventatezza romantica.

5. — *Due noterelle bibliografiche all'Epistolario.*

Molte rettifiche alle note del Moroncini all'Epistolario leopardiano furono apportate da Aldo Duro e da Umberto Bosco (3); utili sono anche, pur nella loro concisione, le note del Flora. Più di recente una scelta assai larga dell'Epistolario, con ottimo commento e con un'introduzione di ampio respiro storico-culturale, è stata pubblicata da Martino Capucci (Firenze 1958). Qui solo due precisazioni bibliografiche.

Nella lettera al Cancellieri del 19 maggio 1816 (4) il Leopardi scrive: « La supplico a darmi le notizie che può, sopra il Programma di M. Cor. Frontone di Freytag, che Ella mi accennò in una lettera indirizzata al mio Sig. Zio ». Il Ferretti (Epist. del Moroncini, VII, p. 3 n. 5) e il Flora (p. 1149) rinviano a Friedrich Gotthilf Freytag,

---

(1) In « Atti dell'Accad. di Torino », V (1869-70), p. 799 sg.

(2) Per ora vedi *La filol. di G. Leopardi*, p. 191 sgg.

(3) In « Annali della Scuola Normale », classe di Lettere, 1944, p. 52 sgg.; 1948, p. 109 sgg.

(4) Pubblicata per la prima volta da K. E. Butler (art. cit. qui sopra, p. 622 n. 5), p. 3; poi dal Ferretti (vol. VII dell'ed. Moroncini, p. 3) e dal Flora (nr. 10, p. 14 sg.).

Adparatus litterarius ubi libri partim antiqui partim rari recensentur, tomus III, Lipsiae 1755, pp. 53-57. Ma in realtà il Cancellieri si riferiva al programma (cioè dissertazione inaugurale) intitolato *Ex antiqua historia litteraria de M. C. Frontone et Frontonianorum secta rhetorica*, pubblicato a Naumburg nel 1732 da Friedrich Gotthilf Freitag, padre dell'autore dell'*Adparatus litterarius* (1). Vero è che in quel passo dell'*Adparatus*, e precisamente a p. 56, il Freytag figlio ricorda il programma frontoniano del padre.

Nella lettera a Giovanni Codronchi del 24 maggio 1829 (2), il Leopardi lo ringrazia dell' « esemplare del libro del Barbieri, del cui dono Ella mi ha voluto onorare », e prosegue giudicando il libro « utile alla storia della chimica, alla storia dei progressi del sapere umano », e lodando « l'illustratore dell'operetta, e i fautori dell'edizione; onorevole non solo a codesta città, ma universalmente all'Italia ». Il Ferretti (p. 32, n. 3) annota: « Credo che si tratti di C. Barbieri, autore tra l'altro di un poemetto didascalico *La sala di fisica sperimentale* ». L'ipotesi è infondata, sia perché il Leopardi accenna a un'opera di chimica e non di fisica, sia perché C. Barbieri non fu imolese né ad Imola (« codesta città ») fu stampato il suo poemetto, sia, infine, perché *La sala di fisica sperimentale* non risulta nel catalogo della biblioteca Leopardi. Invece in tale catalogo (3) figura l'opera di Ludovico Maria Barbieri (Barberius), *Spiritus nitro-aerei operationes in microcosmo*, ristampato appunto ad Imola nel 1828: la prima edizione era uscita a Bologna nel 1680, e quest'opera aveva rappresentato davvero una tappa importante negli studi chimici e fisiologici (4). A questo libro, evidentemente, si riferisce in quella lettera il Leopardi.

SEBASTIANO TIMPANARO jr.

---

(1) I due Freytag, padre e figlio, si chiamavano entrambi Friedrich Gotthilf; e l'uno e l'altro scrivevano il proprio cognome ora nella forma Freytag, ora Freitag. Vedi l'*Adparatus litterarius* cit., II, p. 1458; III, p. 56; e il *Catalogue of printed Books* del British Museum, alla voce Freytag. Non ho potuto vedere direttamente il programma su Frontone che cito sopra.

(2) Ferretti, vol. VII dell'ed. Moroncini, p. 32; Flora, nr. 684.

(3) « Atti e memorie della Deputaz. di storia patria per le province delle Marche » IV, 1899, p. 34.

(4) Ciò era messo in particolare rilievo nella ristampa del 1828, a cura di Luigi Angeli, con l'aggiunta di un'appendice e di una prefazione, e col frontespizio *Osservazioni e rilievi fatti sull'opera di L. M. Barbieri ... la quale sendo di sommo pregio... ha determinato a procurarne la ristampa il suo concittadino Cavaliere Luigi Angeli*. Tra coloro a cui l'Angeli dedica la ristampa, figura anche il Codronchi, e quindi si comprende come egli la inviasse al Leopardi. A me l'opera è stata mandata in prestito dalla Biblioteca Comunale di Imola; la prima edizione del 1680 si trova anche all'Universitaria di Pisa.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

LEONARDO OLSCHKI. — *L'Asia di Marco Polo.* — Firenze, G. C. Sansoni editore, s. a. [1957], in 8°, pp. 457, con una carta geografica e 9 illustrazioni (*Biblioteca storica Sansoni*, N. S., vol. XXX).

Il volume dell'Olschki, derivato in parte da due corsi di lezioni tenute nel 1954, uno presso la « Fondazione Giorgio Cini » di Venezia, l'altro a Roma, nell'Istituto italiano per il medio ed estremo Oriente, viene a coronare il ciclo (non troppo ricco, in verità, e cui manca tuttora l'attesissima nuova edizione commentata, promossa dall'Unesco, alla quale attende il maestro degli studi poliani in Italia, L. F. Benedetto) delle pubblicazioni per il centenario di Marco Polo; e ne costituisce senza dubbio il contributo più sostanzioso.

Non si tratta soltanto, come dice il sottotitolo, di una « introduzione alla lettura ed allo studio del *Milione* ». La competenza dell'autore nel campo della civiltà medievale, sia europea che asiatica, nei suoi vari aspetti letterari, storici, scientifici, gli ha permesso di approfondire singoli argomenti, trattati in modo insoddisfacente nei commenti oggi a nostra disposizione, tutti — come nota l'Olschki — arretrati o insufficienti (il terzo volume della fondamentale edizione del Moule, che dovrà contenere le note lasciate da Paul Pelliot, non sembra debba apparire molto presto).

Intento dell'Olschki era di « raggruppare sistematicamente l'enorme massa di dati e indizi eterogenei contenuti nel *Milione* e nella vasta letteratura monografica ed esegetica che lo concerne ». Ne è venuta quest'opera ricchissima, un po' *touffue*, forse (l'A. stesso riconosce di aver talvolta trattato i medesimi argomenti in più riprese), ove lo studioso del *Milione* e dell'ambiente che lo ha generato troverà una miniera di notizie e lo spunto ad ulteriori indagini . Il cospicuo corredo di note (oltre ottocento) costituisce la più vasta, seppure non sistematica, bibliografia poliana.

L'Olschki traccia anzitutto un quadro esauriente dei precursori di Marco Polo: precursori in senso lato, poiché comprende in essi anche gli scrittori che dissertarono dei paesi e dei popoli orientali, per lo più ripetendo vecchie favole.

Se il dilagare del mondo islamico, formando una barriera impenetrabile ad ogni corrente di informazione diretta, aveva interrotto i tenui fili che nell'antichità avevano collegato l'estremo oriente con l'Europa, fu un altro irrompere di popoli, in direzione contraria (che portò alla costituzione, nel secolo XIII, di un impero asiatico per opera di Gengis Khan) a permettere la ripresa di questi contatti, per mezzo di missionari e, in seguito, di mercanti. Primi tra questi, probabilmente, Niccolò e Maffeo Polo, che ebbero il merito, osserva l'Olschki, di spingere la loro attività alle regioni del Volga e di qui fin nel cuore dell'impero mongolico.

Mercanti erano il padre e lo zio: possiamo considerare tale anche Marco? L'Olschki, che vuole « rivedere alla luce dei fatti » la « interpretazione romantica del mercante medievale », nega di riconoscere in lui uno di quegli uomini che — secondo l'immagine del Benedetto — in tempi di vita gagliarda ricercavano eroicamente nuove strade ai traffici. Effettivamente Marco, partito giovanissimo da Venezia, non poteva già essere stato iniziato alla mercatura; né, dal suo libro, appare che economici fossero i fini del suo viaggio. Più che un « apprendista commerciale » egli figura come addetto ad una « ambasceria imperiale e papale, che doveva fare di lui un funzionario, un emissario ed un ambasciatore del più potente sovrano della terra ». Fin dagli inizi del suo soggiorno alla corte mongola, Marco dovette godere non solo della posizione di un *homme lige* del sovrano, ma anche di quei privilegi indispensabili per poter ricevere l'incarico — che egli ricevette — di ispezionare lontane frontiere; e, poco più che ventenne, dovette essere elevato a un rango ancora maggiore, come informatore e ambasciatore di Qubilai. Non mercante, dunque, durante la sua lunga assenza dalla patria; e nulla lascia supporre che tale divenisse negli anni che seguirono il suo ritorno. Tesi avvalorata — nota l'Olschki — anche dall'opinione che di lui ebbero alcuni suoi contemporanei, come l'illustre Pietro da Abano e fra Pipino.

Quale scopo si prefiggesse Marco scrivendo il suo libro, ce lo dice lui stesso: far partecipi i suoi contemporanei della straordinaria esperienza di un mondo favolosamente lontano: ché sarebbe stata « troppo gran iattura non far mettere per iscritto tutte le grandi meraviglie vedute, o udite per vere ». Non è possibile seguire qui l'Olschki nella minuta analisi che fa della civiltà e della storia asiatiche, quali troviamo rappresentate nell'opera di Marco; e ci limiteremo ad accennare all'importanza che in questa è data alle manifestazioni della vita religiosa.

Nel *Milione* troviamo un quadro della topografia religiosa del continente asiatico, assai più ricco di quello tracciato mezzo secolo prima dai missionari; e particolarmente notevole è il riflesso in Marco dello spirito di tolleranza (per esempio nei riguardi dei nuclei cristiani scismatici ed eterodossi, diffusi sporadicamente in tutto l'impero;

ed è curioso notare come in numerose versioni del *Milione* siano state soppresse le pagine ove questo spirito di tolleranza appariva troppo manifesto) che si riscontra nell'impero gengiskhanide, donde lotte o supremazie religiose erano assenti. Imparzialità, del resto, più apparente che reale e non del tutto disinteressata, poiché servì ai sovrani mongoli per « trar vantaggio da ciascuno dei gruppi ecclesiastici e culturali, considerandoli volta per volta come strumenti della loro politicà e sostegni della loro dinastia ».

Tra i vari personaggi asiatici di cui l'Olschki delinea la storia, emergono due figure che hanno avuto notevole importanza nella nostra letteratura delle origini: il Veglio della Montagna e il Prete Gianni.

Il vivo interesse che la figura del Veglio destò in tutto l'occidente ha la sua eco nel *Milione:* nei capitoli dedicati alla Persia, buona parte dello spazio è riservato al capo della sanguinosa setta. L'Olschki ne segue l'evolversi, tra storia e leggenda, confrontando le testimonianze musulmane con quelle cristiane. Egli fa giustizia di due tradizioni saldamente radicate nel mondo cristiano: la parte attribuita all'ascisc nella iniziazione degli adepti (come diceva Baudelaire, « cela ne fait ni des guerriers ni des citoyens »), e l'esistenza, in una deserta e arida valle, di giardini evocanti l'immagine del paradiso terrestre. Gli Assassini furono dei fanatici organizzati in un ordine religioso e militare, inteso a conseguire per tutto l'Islam il potere di quel mitico capo; setta alla quale mise fine, negli anni in cui Marco nasceva, la conquista tartara.

Più complessa la leggenda del Prete Gianni, che trova il suo spunto nell'incontro a Viterbo, verso la metà del XII secolo, di un vescovo siriano e del cronista Ottone di Frisinga; leggenda che riecheggia la sconfitta subita a Samarcanda, nel 1141, dai musulmani di Persia per opera di un condottiero cinese della dinastia dei Liao (e il nome di « Prete Gianni » potrebbe essere, secondo l'Olschki, un riflesso del titolo cinese Wang-han, diventato, per i nestoriani d'Asia, Johannan) e che ebbe la sua più clamorosa manifestazione nella famosa — e spuria — epistola diretta nel 1165 ai potentati dell'occidente. Ma il Prete Gianni di Marco è invece un personaggio storico del suo secolo, quel Togrul o Togril che, già fratello d'armi di Gengis Khan, finì suo nemico prima e vittima poi.

Passando a quanto nel *Milione* si narra degli aspetti naturali e dei prodotti del suolo, l'Olschki sottolinea il contributo dato da Marco alla conoscenza in occidente della fauna e della flora esotiche, osservando come la localizzazione di molti prodotti naturali possa aver incoraggiato i mercanti europei a rivolgersi alle fonti dirette, rompendo il secolare monopolio degli intermediari.

Un capitolo sulla « Medicina asiatica nel *Milione* » chiude il ricco e bel volume. Numerosi indici, geografico, storico, etnografico, ecc. (particolarmente utile l'*Indice bibliografico delle note*) costituiscono

un ottimo filo conduttore nella varietà degli argomenti trattati.

Le illustrazioni sono attinte per lo più da fonti orientali: ed è questo il vero modo di illustrare il *Milione*, forse non il più facile, chi voglia rinunciare al consueto ripiego di riprodurre miniature da manoscritti poliani.

FELICE ARESE

ALESSANDRO RONCONI. — *Interpretazioni grammaticali*. — Liviana Editrice in Padova, 1958, pp. VIII - 257.

Ritroviamo in questo volumetto alcuni saggi che avevamo letti con molto interesse su diverse riviste fra il 1934 e il 1957. La più parte di essi riguarda il latino, ma alcuni si riferiscono, parzialmente o integralmente, all'italiano.

Nel primo della sezione *Interpretazioni lessicali e semantiche*, intitolato *Arcaismi o volgarismi?*, si ha per l'italiano solo un *excursus* esemplificativo: si rileva il carattere conservativo della lingua della campagna rispetto a quella della città, e della stessa lingua popolare rispetto a quella delle classi colte; si propone la distinzione fra parole antiche, conservatesi p. es. nei proverbi e nelle frasi proverbiali, cioè nelle formule, e arcaismi, vale a dire espressioni disusate, riprese consapevolmente dagli scrittori per un fine letterario, e si analizzano con molta finezza alcuni arcaismi di scrittori italiani, da Dante al D'Annunzio.

Il saggio « *Ninna nanna* », « *modo e maniera* » *e altre allitterazioni* mette in evidenza i legami dell'allitterazione (e di fenomeni analoghi) con la struttura ritmica del periodare.

Lo studio *Parole di Dante: per una semantica dei virgilianismi* esamina passi danteschi nei quali sono riprese con significato nuovo espressioni virgiliane. Lo studio successivo, *Parole di Dante: molesto*, dà del verso « alla qual forse fui troppo molesto » (*Inf.*, X, 27) un'interpretazione più della vulgata in armonia con l'intero episodio di Farinata, intendendo *molesto* nel senso soggettivo di ' malvisto ' invece che in quello oggettivo di ' dannoso '.

Nella sezione *Interpretazioni sintattiche*, il saggio *Il presente storico italiano* distingue, oltre che l'opposizione fra presente storico e imperfetto (G. DEVOTO, in *Lingua Nostra*, II, 1940, pp. 35-38), anche un'opposizione fra presente storico e passato remoto: momentanea l'azione espressa dal primo, ingressiva quella espressa dal secondo.

Il saggio *Imperfectum pro praesenti* riguarda così l'italiano come il latino. Il RONCONI vi studia usi dell'imperfetto indicativo che « mirano ad attenuare l'idea espressa dal verbo, mutandone l'aspetto da

perfettivo a imperfettivo, magari escludendola dal presente, sì da darle un colorito più vago e quindi di meno decisa realtà », fino a farle acquistare in certi casi il valore della irrealità « attraverso una proiezione nel passato, nel senso di qualcosa di ormai superato, o a cui si è rinunciato ».

Delle due *Note sull'imperfetto italiano*. 1. *L'imperfetto narrativo*. 2. *L'imperfetto di modestia e l'imperfetto « irreale »*, la prima rileva che, mentre il passato remoto trasporta dinanzi a una scena in movimento, l'imperfetto usato per l'azione momentanea del passato « fissa dinanzi al lettore un quadro, un'immagine » e che l'azione viene così idealmente riferita alla presenza di uno spettatore commosso; la seconda ritorna su idee già esposte nel saggio *Imperfectum pro praesenti*.

Lo studio « *Aoristi e perfetti* » *in Dante* si occupa della differenza aspettiva, ancora sensibile nella *Divina Commedia*, fra i due tempi, oggi confusi nella stessa Toscana in un uso promiscuo.

Le ricerche del Ronconi sono condotte sul terreno su cui l'indagine linguistica s'incontra con la filologia e, al di là della descrizione di strutture fonetico-morfologico-sintattiche, tendono spesso a interpretare i modi in cui il sistema linguistico si manifesta nel tempo e sotto diversi impulsi ambientali e individuali: si rivolgono cioè alla « parola » piuttosto che alla lingua come istituto, e riconoscono come proprio dominio anche lo stile.

FRANCA AGENO.

HANS BARON. — *The Crisis of the early Italian Renaissance. Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny*. — Princeton, Princeton University Press, 1955, voll. 2, in 8°, pp. 656.

Ben nota è ormai agli studiosi del Rinascimento quest'opera che ha coronato le ricerche particolareggiate che da alcuni decenni H. Baron andava conducendo: chè, per il vasto ambito dell'indagine, la varietà e novità della documentazione, per il serrato avvicendarsi di indagine filologica e ricostruzione storica e, occorre aggiungere, per la vivacità con cui l'A. espone e sostiene le proprie conclusioni, i risultati di tale lavoro, siano stati essi accettati o discussi, si sono imposti ed hanno largamente influenzato gli studi sulla cultura e sulla vita civile del Quattrocento italiano. Non è quindi luogo di diffondersi qui sul contenuto dell'opera; ci preme invece, tenendo conto

di quanto già altri ha finora osservato (1), di tentare una puntualizzazione dei termini dell'importante contributo offerto dal B. Non si tratta, per ammissione dello stesso autore, di un'opera sistematicamente condotta, bensì di una serie di analisi particolari che si riconducono ad un assunto centrale: dimostrare cioè la fondamentale importanza per gli sviluppi della civiltà rinascimentale dell'intima compenetrazione che si attuò in Firenze al culmine delle lotte contro l'espansionismo visconteo, fra vita civile, amore della patria libertà e la nuova cultura classicista. Di qui i precisi caratteri, bene individuabili nella loro genesi, di tale cultura — indicata dal B. con fortunata definizione come Umanesimo civile — che ad un tempo superava il pericolo di astrattismo insito ad un classicismo disinteressato della presente realtà, e poneva una netta frattura con i residui di concezioni medioevali ancora presenti nel pensiero del Petrarca e del Salutati, ricca di profondi echi che han fatto di Firenze la culla del più genuino movimento umanistico e quasi la base di una moderna civiltà.

Tale determinazione è espressa con grande chiarezza: « Without the love for the *humanitas* and without the readness to be educated by it there can be no Humanism; and without mind opened in sympathy to the values and ideal of the *vita activa* and *politica* of Greek and Roman citizen Civic Humanism could not come into being (p. 92) ».

Di qui le due linee di indagine che il B. mira a far convergere in un « interplay of ideas and events »: l'evolversi della situazione politica e quello della cultura. Da un dato, particolare momento politico viene lumeggiato il significato di un testo letterario, e viceversa il valore di quel testo, secondo il caratteristico procedimento dell'A., può servire come di criterio per fissare l'inizio di un processo non solo culturale ma storico *tout court*. Così l'anno 1402 — quando con la morte di Giangaleazzo Visconti Firenze vide coronata dal successo la lunga lotta contro l'espansionismo milanese — assume il valore di una vera e propria data spartiacque. In coincidenza con l'esaltazione della vittoriosa resistenza all'espansionismo tirannico sorse allora, come l'A. dimostra con serrata indagine filologica, ad opera sopratutto

(1) Per maggiori dilucidazioni sul contenuto dell'opera e sulle discussioni da essa suscitate cfr. N. VALERI: *An American and the Renaissance*, in « The Newberry Library Bulletin », IV (1956) pp. 88-92; M. P. GILMORE: rec. in « American Historical Review », LXI (1956) pp. 621-4; A. SCAGLIONE, rec. in « Romance Philology », X, (1956), pp. 129-137; C. VARESE :rec. in « La Rassegna d. lett. it. » LXI (1957), I, pp. 106-8; G. SASSO: *Florentina libertas e Rinascimento italiano nell'opera di H. B.* in « Riv. Stor. Ital. » LXIX (1957) pp. 250-76; W. K. FERGUSON: *The interpretation of Italian Humanism: the contribution of H. B.* in « The Journal of the History of Ideas », XIX (1958), I, pp. 14-25. Per lo svolgimento dell'attività del B. precedente alla « *Crisis* » cfr. G. CERVANI: *Il Rin. italiano nell'opera di H. B.* in « Nuova Riv. Stor. », XXXIX (1955), pp. 492-503.

di Leonardo Bruni, un umanesimo civile fondato su di una nuova concezione della storia, liberata dalle teorie monarchiche ed universalistiche medioevali, e sulla proclamazione del valore delle virtù civili e degli ordinamenti repubblicani. Condizione di tale rinnovamento ideale fu appunto la sussistenza di libere repubbliche che potessero riconoscersi nell'antico ideale della *polis* e che da questo traessero nuovo impulso e coscienza nel valore della libertà.

È stato giustamente notato nel B. l'influsso degli studi classici dello Jaeger: ed in realtà non si può non rilevare come l'indagine dell'A., pur così attento allo svolgimento dei fatti e così fine interprete dei testi, abbia l'intima tendenza, piuttosto che ad inserirsi in un concreto processo storico, a fissarsi su di un paradigma, su di un valore, come sarebbe il risorgere nella moderna prassi politica dell'antica etica civile e degli ideali repubblicani, e quindi riconoscerlo nella realtà e farne criterio di giudizio. Vi è perciò già all'origine un vizio di astrattezza, che ci spiega le ragioni dell'asistematicità dell'esposizione, alternante minute analisi ad affermazioni di principio e tendente a risolvere in un'unica linea di svolgimento, secondo la semplice enunciazione di determinati temi, processi che si configurano altrimenti complessi e differenziati.

Si tratta altresì di una *felix culpa:* chè tale impostazione, con tutte le accuse di arbitrarietà cui facilmente presta il fianco, è anche motivo dell'originalità del tentativo del B. e della sua vitalità. Si può dire grosso modo che l'A. si sia ispirato e abbia voluto unificare due diverse direttive: da un lato la storiografia liberale ottocentesca sull'età comunale ma singolarmente trasposta nel tempo, in un periodo nel quale è ormai giudizio corrente della storiografia politica rilevare la tendenza comune all'accentramento del potere in poche mani e all'eliminazione, forzata o spontanea, dei particolarismi nella più vasta costruzione del principato; dall'altro le interpretazioni rivendicanti al Rinascimento piena originalità e modernità, ma depurate di ogni implicazione estetistica o immoralistica e di ogni legame con le corti tirannicbe e con lo stato « opera d'arte »: una coesistenza insomma, in termini un po' paradossali, di Sismondi e Burckhardt. Ed in queste linee bisogna riconoscere al B. il merito di una costruzione coerente e viva e, in quanto tale, piena di stimoli.

Unilateralità a parte, l'importanza assegnata agli avvenimenti dei primi anni del secolo, sopratutto per quanto riguarda l'evoluzione culturale, merita di essere particolarmente sottolineata. Ciò che più preme all'A. è di dimostrare la novità delle concezioni repubblicane del Bruni anche rispetto alla più recente tradizione (Salutati), contro il giudizio troppo spesso ricorrente nella storiografia, che genericamente accomuna tali concezioni come retorica letteraria venuta in auge nel Rinascimento, dal Petrarca e Cola di Rienzo in poi. Se è vero che vagheggiamento delle antiche idealità repubblicane si trova anche

in testi del secolo precedente — oltre a Petrarca, Salutati, ecc. l'A. cita anche un passo di Tolomeo da Lucca —, fatto che del resto si inquadra nel più vasto fenomeno della continuità per tutto il medioevo delle tradizioni classiche, bene è posto in rilievo come solo col Bruni, in quella particolare temperie culturale e politica (1), tali idealità ebbero formulazione coerente ed organica, perchè inquadrate in una rinnovata concezione della storia, concepita in termini puramente naturali e secondo un moderno spirito razionale. Si potrà discutere sul loro valore come pensiero politico, sulla loro corrispondenza, non meramente di forme, con la realtà effettuale: resta comunque significativo che in un momento di estrema sopravvivenza e di già avviata trasformazione delle forme di reggimento comunale in Firenze i richiami ideali della tradizione, così classica come comunale, siano per così dire codificati in nuove e razionali formulazioni, capaci di vasta ed immediata presa, impulso, pur entro i limiti e le condizioni poste dall'evoluzione storica, all'azione (2).

Anche senza accettare, per le ragioni sopra addotte, la tesi cara all'A. di una continuità di ideali fra la Firenze pre-medicea del Bruni e la repubblica savonaroliana e machiavelliana (3), proprio dagli sviluppi del pensiero del Machiavelli si può constatare quale forza evocativa e quali germi di speculazione storico-politica avessero in sè i motivi, caratteristici dell'umanesimo civile fiorentino, per cui l'eccellenza della virtù e dell'ingegno non può dispiegarsi che in regime di libertà e non può esistere regime popolare ove tutti i cittadini non concorrano a difenderlo in armi.

Ma un altro ordine di considerazioni suggerisce l'interpretazione storica proposta dal B., più direttamente concernenti la storia culturale e letteraria. Anche qui è necessario rivedere i vari giudizi, compiere, sopratutto, un'opera di distinzione dei diversi piani che l'A. mira a unificare per la tendenza a lui insita di rappresentarsi l'ideale di una civiltà organica in tutti i suoi aspetti: pure vengono toccati problemi essenziali, a mio parere, per la comprensione del movimento umanistico.

Il nodo della questione sta, come si è accennato, nella netta svolta di orientamenti attuatasi nel giro di pochi anni, quale possiamo scorgere in due personalità così vicine come Salutati e Bruni. Mutamento di orientamenti politici e filosofici o generalmente culturali?

---

(1) Accanto al Salutati e al Bruni, l'A. fa il nome e analizza l'opera pubblicistica e storica di due « cittadini », Cino Rinuccini e Gregorio Dati; cfr. p. 79 sgg. e 140 sgg.

(2) Cfr. le osservazioni di C. VIOLANTE: *La società italiana nel basso medioevo* in « Itinerari », IV (1956) n. speciale dedic. a G. Salvemini su *Prospettive storiografiche in Italia*, pp. 449-51.

(3) Sotto questo aspetto il periodo mediceo viene semplicemente definito come « an interval of decay »; cfr. p. 310.

Propenderei per l'ultima ipotesi. L'A. compie un lungo esame delle posizioni del Salutati, rilevandone gli ondeggiamenti fra stoicismo individualista e spirito civile e patriottico (disposizioni che simbolicamente si configurano negli ideali del saggio e dell'eroe), fra l'eccellenza attribuita ora alla vita attiva ora a quella contemplativa, con la tendenza in vecchiaia a ripiegare verso un vagheggiamento dell'ascesi monastica: contraddizioni che vengono riferite, in termini forse eccessivamente moderni, ad una mancata presa di coscienza politica (« an astounding political quietism ») che portò Coluccio nel momento saliente della lotta contro Giangaleazzo ad una teorizzazione del reggimento monarchico nel trattato *De Tyranno*. Ora, anche riconoscendo come tratti caratteristici dell'umanesimo la laicità, l'apertura verso le varie forme della vita civile, il valore assegnato alla vita attiva contrapposta all'ozio monastico, rimane comunque rischioso il servirsi come criterio discriminante di considerazioni di mero ordine dottrinale. Quanto nell'enunciato può apparire al lettore moderno come contraddizione non è detto sia stato sentito come tale; concetti all'apparenza analoghi come il primato assegnato alla vita attiva e l'esaltazione della vita civile possono avere componenti diverse, non necessariamente collegate, speculative, religiose, di polemica culturale, di sentire politico. Di qui i dubbi cui dà luogo l'interpretazione dell'A. tendente a trarre troppo rapide implicazioni (1): ciononostante mi pare che l'assunto centrale rimanga fondamentalmente valido. Accantonando ogni troppo generica o astratta discussione sulla Weltanschauung medioevale o moderna, sulle cause e gli effetti del mutamento, si può dire che dal Salutati al Bruni sia avvenuto un trapasso essenzialmente di coscienza culturale. Si può addurre di quel periodo la ripresa degli studi del greco « post longum postliminium », sotto il pubblico insegnamento del Crisolora: fatto importantissimo, ma in sè ancora estrinseco alla valutazione storica. Ma in realtà col Bruni — ed è questo il motivo precipuo della sua importanza nella storia culturale — si cominciano a porre in forma sistematica i problemi della nuova cultura: i rapporti con la tradizione, la concezione di una nuova storiografia, il rinnovamento dei mezzi di comunicazione, la

(1) Non si intende con ciò, naturalmente, negare interesse storico all'oscillazione delle concezioni morali e alle teorie politiche del Salutati (e le pagine dedicate al proposito (79-139) sono tra le più interessanti del volume), ma solo richiamare l'attenzione sui presupposti di tali dottrine, sulla cerchia cioè di relazioni e esperienze, filosofiche religiose giuridiche, che poi a un tratto perdono interesse ed attualità di fronte ai compiti (non solo politici) di una nuova cultura. Nel mettere a riscontro dei semplici enunciati si rischia di poggiare su elementi troppo facilmente controvertibili. Cfr. ad es. il vol. *La disputa delle Arti* (a cura di E. Garin, Firenze 1958), dove il primato delle leggi sulla medicina (e quindi del bene sul vero, del fare sul conoscere) affermato dal Salutati viene poi negato, sull'autorità dell'Etica aristotelica, per tutto il secolo seguente, insieme da medici, filosofi e umanisti, Bruni compreso.

questione della lingua « litterata » e volgare, la divulgazione del sapere, la definizione degli « studia humanitatis » in rapporto con le altre discipline. Non si tratta quindi più di esperienze singole o solo di un'esigenza di raffinamento culturale nello studio degli autori classici, ma dell'organizzazione di una cultura che si immedesimi in essi, ne rinnovi le esperienze, ponendo così una netta frattura col passato. Di ciò abbiamo due conferme essenziali: da un lato nella prosa latina del Bruni, sciolta, naturale, classica eppure modernamente viva; dall'altro nel sorgere di una storiografia umanistica, l'indizio più sicuro di una presa di coscienza e del maturo dominio dei nuovi strumenti culturali.

Qui il B. reca chiarimenti preziosi: nella magistrale analisi della *Laudatio Florentinae urbis* (1) e dei suoi rapporti con la fonte greca; nell'ampio e convincente esame dei *Dialogi ad Petrum Histrum*, che, rivelati come due opere scritte a distanza di anni, stanno a testimoniare l'evoluzione compiuta dall'autore; nelle acute notazioni sul secondo Dialogo, dove Petrarca viene considerato non più come modello della nuova poesia, da porre alla pari o al disopra dei grandi antichi (Boccaccio, Salutati), ma come colui che riportò per primo in vigore gli « studia humanitatis » e, sebbene in modo necessariamente imperfetto, aprì una via che altri avrebbe seguito e perfezionato. Notevoli anche le pagine dedicate ai rapporti fra umanesimo e letteratura volgare, sopratutto per avere chiaramente dimostrata l'inconsistenza di quella che il Wesselofsky chiamò scuola volgare, la quale in realtà si esaurisce in polemiche o legate a particolari circostanze od opera di un tardo epigono della tradizione trecentesca interessato a difendere la propria produzione poetica; letteratura comunque meno indipendente dal movimento umanistico di quanto fosse parso all'editore del *Paradiso degli Alberti*, dove vengono messi a frutto i risultati della nuova critica storica e riportati temi caratteristici di essa (2). Nell'avere ricondotto a giusti limiti il contrasto di latino e volgare ed indicato la non necessaria incompatibilità delle due esperienze linguistiche ed in genere di classicismo umanistico e tradizione civile e letteraria, l'A. viene a coincidere con l'opinione ora comunemente accolta dagli storici della letteratura. Meno convincente invece perchè troppo generalizzata è la contrapposizione di umanesimo civile fiorentino e di un « classicimo militante » contrassegnato da a « lack

---

(1) Viene sottolineato l'ideale di armonia e razionalità alla base della *Laudatio*, che per la prima volta « showed organic interaction and purposeful unity of the Florentines institutions »; cfr. pp. 163 sgg.

(2) Si allude alle *Invettive* di C. Rinuccini e Domenico da Prato.

L'A. dimostra che il *Paradiso degli Alberti*, nonostante sia ambientato nel 1389, non può essere stato scritto prima del 1420; cfr. pp. 297 sgg. e 417 sgg. Più in particolare: H. Baron: *Humanistic and political Literature in Florence and Venice at the beginnings of the Quattrocento*, Cambridge 1955, pp. 13 sgg.

of natural osmosis between the tenets of the *literati* and the realities of the life (p. 295) ». Suggestiva e acuta è la ricostruzione, dietro la testimonianza polemica di C. Rinuccini, dell'ambiente dei giovani umanisti raccolti intorno al Salutati, dediti ad un culto esclusivo dell'antico, iconoclasti verso i valori della tradizione — ne è espressione il primo dei *Dialogi ad Petrum Histrum*, con l'invettiva del Niccoli contro i grandi trecentisti — dal quale poi si sviluppò l'indirizzo civile propugnato dal Bruni. Ma la contrapposizione rischia poi di diventare paradigmatica, quando l'A. sembra voler concentrare, per dir così, nell'umanesimo civile fiorentino i valori del movimento umanistico e le sue condizioni di sviluppo. L'unilateralità dell'interpretazione storico-politica finisce di riflettersi sulla valutazione più propriamente culturale. Anche se a Firenze prima che in ogni altra parte d'Italia si delineò un circolo umanistico coi suoi propri caratteri, bene inserito nell'*humus* civile, la stessa personalità culturale del Bruni non può essere intesa se costretta entro un mero ambito cittadino. Sta bene sottolineare l'illustrazione bruniana della costituzione fiorentina come quella di una repubblica di liberi e uguali, o la rivendicazione, nella *Vita di Dante*, del patrio volgare dotato come Latino e Greco di « sua perfezione e suono »: purchè non si perda di vista il carattere sostanzialmente aristocratico della sua cultura, espressione in definitiva di un senso di appartenenza, al di là delle divisioni municipali a quella che fu poi chiamata « respublica litteraria ». Non può essere considerata un semplice episodio la tesi propugnata dal Bruni (con la disputa che ne seguì) per cui nell'antica Roma, in analogia con quanto accadeva nei tempi moderni, accanto alla lingua « litterata » degli autori classici ne coesisteva un'altra naturalmente parlata dal volgo. Il che, se per un verso ha il valore di ipotesi scientifica, riflette significativamente la situazione culturale del Bruni stesso, mirante forse a dar giustificazione in sede storica della coesistenza di due diverse esperienze non del tutto compenetrate e risolte. Non solo più aderente ai dati di fatto, ma anche dotato di una più matura consapevolezza storica si dimostra Flavio Biondo nel trattato che scrisse in risposta al Bruni, *De verbis Romanae locutionis*. La Romanità vien concepita come unità politica e culturale, andata distrutta nel corso storico; rifarsi al modello voleva dire ritrovare, almeno in sede culturale, quell'unità, al disopra dell'attuale frazionamento. Ci pare perciò improprio parlare di un « typical classicist's disdain of a language alienated of ancient standards (p. 304) » (1), nell'accezione che dà al termine l'A., sopratutto quando si consideri che il Biondo non si riferisce ad un illustre tradizione letteraria, che egli pur non

(1) A proposito dell'espressione: « ... sensimque factum est ut pro romana latinitate adulterinam hanc barbarica mixtam loquelam habeamus vulgarem ». Per questa parte cfr. pp. 297-312.

negandole valore considera come peculiarmente municipale (1), ma ad un intero dominio linguistico istituzionalmente concepito, instabile per varietà dialettale e mancanza di una lingua letteraria comunemente riconosciuta. Di qui parte l'Alberti, fiorentino ma fuoruscito da Firenze, — ed è significativo che egli riprenda la polemica contro il Bruni —, per legittimare l'uso della lingua toscana come il mezzo storicamente più atto a far propria la lezione degli antichi. Ed in modo analogo il nuovo classicismo letterario volgare propugnato da Lorenzo il Magnifico presuppone non solo una tradizione diretta, ma la complessiva esperienza umanistica. È naturale che il problema del rapporto latino-volgare dovesse accentrarsi nella città de' grandi trecentisti; ma è altresì vero che perchè potesse instaurarsi un classicismo letterario di portata nazionale occorse un impulso esterno, vale a dire l'impulso unitario dell'umanesimo latino.

Fra i tanti positivi insegnamenti che si possono ricavare dall'opera del B. (ed è sempre da sottolineare la ricchezza documentaria e bibliografica: un intero volume è dedicato a note e postille), ci permettiamo per concludere di segnalarne uno negativo: come cioè non si possa isolare dal corso della storia un momento particolare di essa, per suggestivo e importante che sia, senza il rischio di comprometterne l'intendimento. Come non si intende la storia di Firenze nel '400 al di fuori di quella delle altre formazioni italiane e europee, così è per la storia della sua cultura, del suo pensiero politico, della sua storiografia, non valutabili se non inseriti nel più vasto circolo della cultura e delle esperienze contemporanee.

RICCARDO FUBINI

GIULIANO INNAMORATI. — *Tradizione e invenzione in Pietro Aretino*, Messina-Firenze, D'Anna, 1957, in-16° pp. 256.

Il libro dell'Innamorati — che raccoglie studi in parte già precedentemente pubblicati — si apre con un profilo di storia della critica aretinesca. « La data iniziale della storia della critica aretinesca — dice l'I. — va riconosciuta nel 1741, anno in cui uscì la prima edizione dello studio biografico-critico di Gian Maria Mazzuchelli ». Ma l'I. risale più indietro, nei due secoli precedenti, e raccoglie con cura le

(1) Significativi gli accenni alle « luculentis Boccachii fabulis » o al volgare « cuius gloriam intra Italicos apud Florentinos esse concesserim ». Cfr. Biondo, *Scritti inediti* e rari, a cura di B. Nogara, Roma 1927, p. 118 e p. 123.

testimonianze cinquecentesche favorevoli e avverse all'Aretino; delinea i caratteri della « vociferante tradizione ufficiale » a lui ostile, ch'ebbe inizio « a due anni solamente dalla morte dello scrittore, nel 1558 ». « La messa all'Indice del 1558 segna, infatti, l'inizio dell'accanimento controriformista nei confronti di Pietro Aretino, presto sfociante nella distruzione materiale dei suoi libri e quindi nella dispersione forzata della sua memoria, nella leggenda precocemente vieta dell'autore maledetto »: onde la straordinaria rarità, oggi, delle stampe originali aretinesche (1). « Di fronte al biasimo tanto appariscente e di comodo, di cui fu oggetto l'Aretino, si accampa il fatto che il Seicento fu pure il secolo in cui si ristamparono le sue opere con più fervore... », sotto il nome di altri scrittori (il Tansillo, per le commedie, di cui fu mutato anche il titolo) o sotto un trasparente nome fittizio anagrammatico (Partenio Etiro). E i secentisti (primo fra tutti il Marino) trassero dall'Aretino « suggerimenti formali e imprestiti di lingua e di idee ».

L'I. ci fa poi una breve storia della composizione e pubblicazione della *Vita* del Mazzuchelli e ne rileva l'alto pregio di « investigazione documentaria », alla quale fa riscontro un innegabile « agnosticismo critico »; e attraverso il '700 (Baretti, Tiraboschi) e il primo e il medio '800 (Corniani, Emiliani-Giudici, Cesare Cantù, Settembrini, Chasles) giunge al De Sanctis: « ... alla sua figura venne demandata dal De Sanctis la funzione dimostrativa del crollo etico-politico della coscienza italiana. Il ' vuoto ' già in qualche modo accusato nell'Ariosto, e quell'altro ' vuoto ' sentito appassionatamente in Machiavelli, aveva la riprova assoluta in questo ' vuoto ' morale vivente e operante, che l'Aretino incarnò nella sua vita estremamente rappresentativa ». Secondo l'Innamorati, il capitolo del De Sanctis sull'Aretino consta di due parti fortemente distinte: la prima, rivolta a tracciare un profilo dell'uomo, indulge al ritratto convenzionale che dell'Aretino aveva fatto lo Chasles, e muove da un'incerta e lacunosa informazione letteraria. Nella seconda, il grande critico dà prova del suo intuito geniale e del suo gusto sicuro nel tratteggiare lo scrittore. La distinzione mi pare accettabile, purché non sia intesa con troppa rigidezza.

Nella storia della critica posteriore al De Sanctis, l'I. dà, com'era giusto, particolare rilievo al Luzio, coi suoi preziosi contributi di ricerche archivistiche, al Vossler, con la sua forte sottolineatura dell'ingegno critico e della coscienza artistica dell'Aretino; al Croce, al

---

(1) A proposito delle *Lettere*, sarà opportuno rilevare (cfr. la nota 22 dell'Innamorati) che non solo dei primi due libri, ma anche del terzo, del quinto, del sestosi è salvato dalla distruzione qualche esemplare dell'edizione originale cinquecentesca. Solo del quarto non pare ci sia pervenuto alcun esemplare dell'edizione fatta dall'autore (Venezia, Cesano, 1550?). Cfr. l'*Introduzione* alla mia antologia: ARETINO e DONI, *Scritti scelti*, Torino, Utet, 1951, p. 38).

Nicolini, a Tommaso Parodi, al Flora; e termina con l'esame del libro di Giorgio Petrocchi, *Pietro Aretino tra Rinascimento e Controriforma* (Milano, 1948) e della mia antologia aretinesca (Torino, 1951): della quale ultima riconosce « la densa e perspicua ricchezza delle ' Note al testo ', del 'Glossario ' e della ' Nota bibliografica ' » e « la finezza delle annotazioni di carattere linguistico ». Quanto al « profilo » dell'Aretino che volli dare nell'*Introduzione*, l'I., pur esprimendosi con riguardosa cortesia (di cui gli sono grato), lo giudica, in sostanza, alquanto antiquato: sopra tutto per certe « energiche limitazioni » ch'io volli porre dinanzi a quelle che a me parevano (e paiono tuttora, in gran parte) amplificazioni arrischiate dell'intellettualità dell'Aretino.

Forse è vero che, nelle prime pagine di quella mia breve *Introduzione* troppo recise « limitazioni » eran poste non tanto alla sensibilità artistica quanto all'intelligenza critica dell'Aretino dinanzi alla grande pittura cinquecentesca; ma rimane pur sempre valida l'obiezione che la ricostruzione del pensiero dell'Aretino intorno alla pittura, fatta particolarmente con autorità e dottrina da Lionello Venturi, ci lascia alquanto perplessi, in quanto poggia, assai più che su rimandi a testi aretineschi, sull'esame del *Dialogo della pittura* di Lodovico Dolce, « che, sebbene introduca a parlare messer Pietro e ne rispecchi verosimilmente la viva conversazione, è pur sempre opera del Dolce: un poligrafo di pronto e versatile ingegno, che poté mettere qualche cosa di suo, o di derivato da altra fonte, in quelle pagine » (1).

Che poi il Vossler sia andato troppo oltre nel suo proposito di restaurare la « dignità intellettuale dell'Aretino » per la sua concezione dell'arte e la sua poetica, è cosa ammessa sostanzialmente anche dall'Innamorati; che cita, fra l'altro, opportunamente a questo proposito un luogo d'una lettera del Croce al Vossler (cfr. p. 67).

E infine, debbo dire che proprio non mi sentirei di consentire neppure oggi con chi ha voluto scoprire nelle lettere aretinesche ai grandi del suo tempo, industriandosi di leggere tra le righe, fra tante enfatiche e vuote esortazioni al bene operare in pro della Cristianità, fra tanti luoghi comuni, più o meno ingegnosamente elaborati, sui doveri del Papa, dell'Imperatore, del Cristianissimo, dei principi, un intuito politico di prim'ordine (2). Che l'Aretino avesse buon fiuto nel sapersi porre tempestivamente dalla parte del più forte, nel sapersi voltare verso i potenti che gli sarebbero stati più larghi donatori e

---

(1) Il Venturi ha discorso dell'Aretino, oltre che nello studio: *P. Aretino e G. Vasari* (in: Pretesti di critica, Milano, 1929), anche, più brevemente, nella sua *Storia della critica d'arte*, Roma-Firenze-Milano, 1945, pp. 151-55.

(2) Cfr. particolarmente: A. Del Vita, *L'Aretino. Le cause della sua potenza e della sua fortuna*, Arezzo, Edizioni della Casa Vasari, 1939. Più prudenti osservazioni in proposito ha il Petrocchi, nella sua monografia qui sopra citata, p. 110 e *passim*.

protettori munifici, e che, in servizio del suo « particulare », non mancasse neppure di un certo « istinto politico » nel prevedere il corso degli avvenimenti, è certo da ammettere. E anche ammetterei, con l'I., che l'Aretino ci appare « esperto e prontissimo come uomo di faccende politiche e mondane » (p. 151) (sottolineerei particolarmente il secondo epiteto). Ma quanto rare (per non dire introvabili) sono nelle sue lettere quelle notazioni sull'indole dei principi, sulle loro intenzioni riposte, sul vario gioco di ambizioni e di cupidigie (la « verità effettuale » della politica, sotto le conclamate professioni di religiosità, moralità, umanità, e simili)! quelle notazioni spregiudicatamente realistiche che si incontrano così spesso non solo nelle pagine di pensatori come un Machiavelli o un Guicciardini, ma nelle relazioni e negli scritti epistolari innumerevoli di ambasciatori, oratori, mandatari, in un secolo così ricco di acume politico e di scaltrezza diplomatica. Di maneggioni abili e fortunati abbondò il '500 come ogni altro secolo; ma a chi studi la storia del pensiero e dell'arte letteraria non importano i fortunati negozi di questo o di quell'altro scrittore: importano le cose acute e vere che ciascuno di essi ha saputo dire e scrivere.

Complessivamente, mi sembra che l'I. e, con lui, altri critici recenti si siano troppo preoccupati di provvedere al « recupero storico-culturale » di tutta, o quasi tutta, l'opera scrittoria dell'Aretino; anche delle « prose sacre », che di « sacro » non hanno proprio nulla: nelle quali continuerei a vedere non altro che una varia rappresentazione di episodi, ricca di colore e, a volte, non priva di pathos umano. Non mi sembra necessario, per riconoscere all'Aretino il posto che gli spetta nella storia della vita e dell'arte del Rinascimento, restaurare con tanto impegno, come vorrebbe l'I., la sua « dignità intellettuale ». Rimango persuaso che la sua intellettualità era assai limitata. Non è poi così raro il caso di scrittori che, debolissimi pensatori, furono dotati di vivida fantasia, di un'elevata capacità di rappresentazione del vivere umano. (Per non andare troppo lontano, si può pensare al D'Annunzio).

Mediocrissimo pensatore, l'Aretino fu artista (occorre dirlo?) geniale e vario. E il suo libro più ricco e più vitale — più che le lettere e più che le stesse commedie (1) — sono i *Ragionamenti:* di dove,

---

(1) Sulle commedie dell'Aretino è da vedere l'ampio studio recente di MARIO BARATTO, *Commedie di P. A.*, in: Belfagor, 1957, pp. 361-402; 506-539. Ivi sono ben vedute in scorcio (pp. 510-15) alcune caratteristiche dei *Ragionamenti* ed è felicemente delineata la « morale » della Nanna: « La Nanna è il personaggio che vive con coerenza una condizione sociale ». Viene qui in mente un luogo della notissima lettera dell'Aretino sulla morte di Giovanni de' Medici. Dice il condottiero morente al frate confessore: « Padre, per esser io professor d'armi, son visso secondo il costume soldatesco... ». Così come il Medici visse senza esitazioni, senza « pedanteria », secondo la sua condizione di soldato e di condottiero, così la Nanna è vissuta secondo la sua « professione » di cortigiana. Né per quella via, abbracciando quel me-

fra tante sconcezze, si possono trarre senza difficoltà non poche pagine da antologia, che raggiungono a volte, nonostante l'apparente sprezzatura, una squisita eleganza « classica ». (Sono assai note: la « camerina imbossolata alla cortigiana », la danzatrice ferrarese, l'ermetto del romito, la giovane moglie del vecchio riccone ecc.: si possono vedere nella mia antologia); ma sopra tutto risalta l'umanità, turpe e miserabile all'occhio del moralista, ma non perciò meno vitale, della Nanna, della Pippa, della Comare. E non si cada nell'errore di credere che l'Aretino ci abbia dato con quelle figure, felicemente « ambientate », una cruda e immediata rappresentazione della realtà. Direi piuttosto ch'egli ha voluto « formare con parole una perfetta cortigiana » del suo tempo (il tipo della « cortigiana media », come è stato detto, non un'etera di alto rango, una « Signora ») (1) e una « perfetta ruffiana »: perfette anche in ribalderia, perché un tanto di ribalderia è inerente al loro mestiere! E — trovata veramente degna di lui — l'Aretino ha ideato e delineato con allegro cinismo la figura della perfetta « apprendista cortigiana »; la degna figlia della Nanna, la Pippa.

Tra le sei « giornate » dei *Ragionamenti* additerei infatti come artisticamente e umanamente valide sopra tutto la prima e la terza della *Seconda parte:* dove la Nanna, con una meravigliosa indifferenza morale (che è essa stessa un dato umano degno di meditazione e di studio), insegna alla Pippa come ella possa farsi maestra nell'arte che la madre le ha scelto; e dove la Comare fa una difesa e un elogio eloquente della « ruffiana riputata » e ne descrive le arti (non meno esperte e benefiche che quelle di un medico « de' più famosi del mondo ») (2).

Va considerata a parte la prima giornata della *Prima parte* (« la vita delle monache »), mossa da una fantasia iperbolica, tutta pervasa da un'indiavolata *verve* canagliesca, che porta la figurazione del di-

---

stiere, ella poteva condursi meglio di così. Questo, come pare certo, ha voluto far intendere l'Aretino delineando la figura della Nanna. Ma non diremo ch'egli avesse con ciò consapevolezza di estendere paradossalmente al vivere delle meretrici i concetto machiavellico della « virtù ».

(1) G. Petrocchi, op. cit., p. 30.

(2) Pure, tra quella cinica amoralità che pare compiacersi di se stessa, affiora a volte la « pena di vivere così ». Ecco un lamento sulla triste fine delle meretrici poco accorte: « Poverette, poveraccie, che non sanno il fine che nel principio e nel mezzo si accorda con gli spedali e coi ponti, dove elle, sfranciosate, sconquassate e deserte, fan recere qualunque le può sofferire di guardare... ». Anche nel tempo migliore della sua attività la vita della cortigiana di mezza condizione non è lieta: « Ella non ha mai una ora di riposo, né se va, né se sta, né a tavola né in letto, perché avendo sonno non può dormire... ». Nelle confessioni della Nanna si coglie a tratti anche qualche accenno di protesta morale (che rimane, com'è ovvio, senza sviluppi e senza approfondimenti): « ... Noi siam menate e rimenate per tutti i versi, e di dì e di notte, e chi non consente a tutte le sporcherie che si sa pensare, si muor di stento... ». « E non si accorgono [gli uomini] del vituperio loro, perché eglino ci hanno fatto puttane e insegnateci le sporcherie... ». « E perché siamo condotte a sì rio partito? per amor de gli uomini, per sodisfare a loro, e perché ci hanno così fatte ».

sfrenarsi della voglia carnale, vanamente repressa e mascherata, fino al limite dell'orrido e dell'enorme, al di là d'ogni rappresentazione realistica. E se pare a volte che lo scrittore si rivoltoli con compiacimento tra quelle sconcezze, vi sono, d'altro lato, pagine in cui la stessa enormità dell'osceno e la sghignazzata che l'accompagna ci dicono ch'egli lavora da artista su quella materia. La più sconcia delle sue descrizioni termina con questo paragone, che trasferisce decisamente quel tumulto osceno fuori della realtà e rivela il gioco allegro della fantasia: « ... pareano una spedonata d'anime dannate, la quale volesse porre al fuoco Satanasso per il carnasciale di Lucifero ». Siamo qui lontani dalla monotona e stucchevole oscenità di un Masuccio Salernitano o di un Bandello. Chi scrive è un gran signore della fantasia: la condanna morale per l'uomo rimane; ma l'artista, come tale, è assolto.

E, del resto, il lettore attento e sereno potrà cogliere, proprio in quella *Prima giornata*, più indizi di un distacco dell'autore dalla sua materia: sopra tutto nelle vivide similitudini, che, di contro alle sconcezze minuziosamente descritte, ci offrono spesso, nell'affollato discorso della Nanna, liete aperture paesistiche, vignette di vita agreste, e simili; quasi una boccata d'aria fresca fra tutto quel lezzo (1). Che l'autore avesse piena coscienza del pregio artistico di quelle sue similitudini, appare da una felice interruzione dell'Antonia: « Buone e naturali fai sempre le simiglianze ».

È da augurarsi che i *Ragionamenti* si possano presto leggere, insieme con le altre opere dell'Aretino, specialmente le commedie e le *Carte parlanti*, in una edizione filologicamente esatta e accurata. Sarà il miglior modo di « ricuperare » l'Aretino alla storia dell'arte letteraria, della vita e della cultura cinquecentesca: e per « cultura » intendiamo sopra tutto la lingua, di cui l'Aretino fu artefice originale e ingegnosissimo (2). Il testo dei *Ragionamenti* in particolare,

---

(1) Ne registro qui alcune, a modo di esempio: « ... con quel *tòc tàc tòc* ci spaventò, come spaventa le rane, poste in un greppo a testa alta fra l'erba, una voce o il gittare d'un sasso, al suon del quale si tuffano nel rio quasi tutte in un tempo »; « E nel comparire a l'innamorate loro simigliavano storni ritornati a lo olivo, donde gli aveva cacciati allora quell'*oh oh* del villano, che si sente beccare il cuore beccandoglisi una oliva... »; « ... simiglianti a quel *tof tof* e *taf* che fanno i piedi de' peregrini, quando trovano la via di creta viscosa, che spesso gli ruba le scarpe... »; « ... Si vedeva quanto le girelle mosse dal vento sopra d'una capanna, o vogliamo dire quelle di carta, poste da i fanciulli in cima ad una canna, che distesa la mano dandosi a correre, godono di vederle girare sì che a pena si scorgono... »; « ... come si maneggiano le mazze de' fanciulli la sera de la settimana santa per le predelle de gli altari e per le porte de le chiese dopo gli uffici ». Dice bene il Petrocchi: « Questa donna ha il raro potere... di sentire con attrazione il gusto della natura visiva » (op. cit., p. 185). Cfr. anche, nel libro dell'Innamorati, p. 150, nota 77.

(2) È ovvio che, nel costituire il testo dei *Ragionamenti* bisognerà risalire, se non a mss., che forse non esistono, alle stampe originali del 1534 e del 1536; cosa che nessuno finora ha fatto. Gli esemplari di cotesta edizione della *Prima* e della *Se-*

come spesso anche quello delle commedie, è disseminato di minute insidie, che possono far cadere in errore anche chi non sia privo di esperienza filologica, se non abbia una particolare familiarità con l'*usus scribendi* dell'Aretino (1).

Mi è sembrato opportuno un breve indugio sui *Ragionamenti*, perché si intenda per quali ragioni io non possa consentire con l'Innamorati nella tesi ch'egli sostiene nell'ultimo studio del suo libro: *La nascita delle « Lettere »*. In sostanza, l'I. vede nelle *Lettere* l'approdo più alto dell'arte aretinesca, l'opera di maggiore impegno, che segnò il superamento di una crisi preceduta da una sorta di « rinnovamento interiore ». Troppo! sarà più prudente e più aderente al vero dire che le *Lettere* (quelle artisticamente valide, che non costituiscono la maggioranza) sono un'espressione d'arte più sorvegliata e « riposata », meno diseguale; ci offrono un Aretino che viene più visibilmente a patti con la letteratura, si fa più composto, più equilibrato, più « classico ». Fin qui consentirei con l'Innamorati, che osserva giustamente: « È la rivincita, per così dire, della letteratura sull'Aretino... » (p. 236). Ma il lettore che non sia vincolato da pregiudizi « antiromantici », che non si ritragga diffidente e perplesso dinanzi ad ogni manifestazione d'arte che sappia di immediatezza, pur guardandosi da certo avventato dilettantismo « giornalistico » cui parve che il darsi ad una lettura, anche antologica, delle *Lettere* aretinesche fosse un voler sprofondare in « un mar di noia » (2): quel lettore, dopo aver scorso le pagine dei sei libri delle *Lettere* (pieno di vita e di estro, il primo; già alquanto più fiacco il secondo; sempre più grevi e monotoni, gli altri), ritornerà forse con maggior interesse a

---

conda parte sono rarissimi; uno di essi si conserva nella Biblioteca Nazionale di Parigi. Com'è noto, un'edizione delle *Opere* dell'Aretino, in tre volumi, è annunciata nella nuova collezione Sansoni dei Classici italiani, a cura dell'Innamorati e di Vittorio Del Litto.

(1) Per esempio, è da porre molta attenzione a quel suo procedimento caratteristico del ritrarre il dialogo su due piani: quello che si svolge, per così dire, dinanzi agli occhi del lettore, e quello che si inserisce, con lo scontrarsi di rapide battute, nel discorso narrativo o espositivo degli interlocutori: specialmente la Nanna e la Comare. E innumerevoli sono poi le allusioni a persone e cose del tempo, e i motti beffardi e canaglieschi: che, a volerne dare un testo sicuro, bisogna intendere almeno approssimativamente. E frequentissime sono le parole composte: alcune, assai ingegnose, equivalenti a intere frasi. Ecco qualche esempio particolarmente curioso: « ... venne a la non-aspettò-già-mai-con-tal-disio » (un endecasillabo petrarcheggiante che assume, nel contesto, un sapore equivoco); « Che di' tu de' salisapienzia-in-bocca-al-mammolo? »; « Un cotal porta-berretta-in-torto ». — Sul linguaggio personalissimo dell'Aretino, vedi particolarmente il cap. III della monografia del Petrocchi, che si richiama largamente agli studi precedenti; qualche osservazione nell'introduzione e nelle note della mia antologia; e note sparse nello studio del Baratto. Il quale, a proposito dei *Ragionamenti* osserva giustamente: « Non si tratta solo di un *parlato*, ma di un *giuoco sul parlato* » (op. cit., p. 513, nota 11).

(2) Alludo all'articolo di A. Cajumi, *L'Aretino* (La Stampa, 1951), a cui accenna anche l'Innamorati (p. 23): una delle cose più avventate di quel formidabile ma frettoloso « lettore » che fu il Cajumi.

gustare la veemente e varia figurazione caricaturale, e a volte grottesca, della vita romana del primo '500, che è nella *Cortigiana;* e la irruente rappresentazione, tra realistica e iperbolica, della plebeità e della turpitudine morale, che è nei *Ragionamenti:* nei quali non mancano neppure, come s'è visto, le pagine lavorate con arte riposata e serena.

Ma occorre dire che la collocazione delle *Lettere* quasi al vertice di un'ascesa umana ed artistica discende quasi di necessità dal forte impegno dell'Innamorati a tracciare lo svolgimento dell'arte e del pensiero aretineschi (« il dialettico succedersi delle sue opere », come egli dice): lodevole impegno, ma che, nel fervore del « costruire », può condurre (e forse ha già condotto l'I.) a vedere troppo risolutamente nella carriera umana ed artistica dell'Aretino una linea di svolgimento, in cui verrebbero a collocarsi al loro luogo, come nate da un'intima esigenza espressiva, tutte le opere, anche le più occasionali e le più vacue.

Non senza un certo stupore lo studioso (voglio dire, lo studioso un poco « antiquato »), seguendo il filo dell'esposizione che l'I. ci offre ne' suoi diversi studi, vede (o almeno intravvede, perché l'I. si propone di integrare le sue ricerche in un ampio disegno unitario) l'Aretino, con la sua vita interiore, procedere per successive crisi e il loro relativo superamento, giungendo di grado in grado ad una sempre più approfondita coscienza di se stesso e delle sue attitudini intellettuali ed artistiche. Le due crisi più rilevanti si porrebbero nel 1527 e nel 1536. E per la « crisi » del '27, a cui segue l'assestamento definitivo a Venezia, si può essere d'accordo. Gli anni agitati e rischiosi 1525-27 dividono ovviamente in due tempi la vita e l'opera dell'Aretino. Ed è non meno ovvio che non si tratta di una frattura (non esistono, o sono estremamente rare, nella nostra vita interiore, le fratture: di regola, si spezza ciò che era già incrinato o corroso), ma di un trapasso più o meno rapido ad altro modo di vivere, e di vedere e di sentire il mondo e di rappresentarlo. Ma non ha l'I. dato troppo rilievo alla « crisi » del 1536-37? Non ha sottolineato troppo risolutamente certe confessioni di stanchezza e di inerzia scrittoria dell'Aretino nel maggio del '37 (cfr. la lettera 127 del libro I, nell'ediz. Laterza)? e certe professioni, fatte poco dopo, nel giugno, di cominciare appena allora « a imparare e a scrivere » (lettera 155, ivi)? L'Innamorati, con un ardito superlativo del superlativo, parla addirittura di « confessioni intimissime » (p. 229). E se coteste ostentate « confessioni », in lettere destinate immediatamente a esser date in pasto al grosso pubblico, facessero parte dell'apparato reclamistico in favore del libro stesso in cui sono inchiuse? (Si noti che la seconda delle due lettere qui sopra citate è collocata proprio a metà del libro, subito dopo la letterina, evidentemente fittizia, con cui l'Aretino autorizza il Marcolini a stampare i suoi scritti epistolari; dei quali parla con affettata noncu-

ranza). È ovvio che quel che gli scrittori dicono di sé in lettere destinate alla stampa va inteso con molta discrezione; anche quando si tratta di uomini della statura morale di un Petrarca o di un Tasso: alquanto superiore a quella di un Aretino. E quand'anche quelle confessioni fossero in tutto sincere, non potrebbero ridursi a mera testimonianza di uno stato d'animo effimero, ben presto scordato? Non ogni espressione di malumore e di scontentezza di sé, chiusa nel giro di una frase d'una lettera familiare, denuncia la presenza di una « crisi ».

Queste considerazioni, che pongo qui in forma dubitativa perché vorrebbero, in altra sede, più meditato svolgimento, non ci vietano di riconoscere che la lettera volgare, come la modellò e atteggiò l'Aretino fuor d'ogni canone retorico, riservandosi piena libertà di concluderla nel giro di poche righe (sì da darle il carattere, spesso fittizio, di un biglietto d'occasione), o di svolgerla in un ampio giro di pagine (traendone un articolo polemico-satirico o un divertimento fantastico o un quadro idilliaco o un ritratto umano), era un « genere » che si adattava assai bene, per lui, ad uno sfruttamento accorto e, direi, razionale delle sue capacità creative. E in realtà, parecchie lettere, prese ciascuna a sé, ci appaiono come lavori d'arte in cui non s'ha il fastidio di dover trascegliere il « vivo » dal « non vivo », di mettere da parte il troppo e il vano, perché sono felicemente condotte dal principio alla fine. Ma le parti inerti e spente, o di solo valore documentario, nel vasto « corpus » delle *Lettere*, non sono meno frequenti che nelle altre opere; e se si guarda ai libri dal terzo al sesto, si incontrano assai più spesso che nei *Ragionamenti*. L'Aretino non trovò se stesso nelle *Lettere* meglio di quello che si fosse trovato nei *Ragionamenti* e nelle commedie: diede con esse espressione ad alcuni modi del sentire e dell'immaginare che non s'erano manifestati abbastanza nelle opere precedenti. Non fece lavoro artisticamente più valido né più a lui congeniale: fece un'opera diversa, esaurendo in essa le possibilità ultime del suo ingegno creativo.

Comunque, sulla composizione del primo libro delle *Lettere* l'Innamorati ha note e osservazioni critiche interessanti; specialmente sulle due sezioni — quella dei « ricuperi » e quella delle « creazioni » — che si distinguono con sufficiente sicurezza nella struttura del libro. Congettura ingegnosa e probabile dell'I. è che la lettera ad Ambrogio degli Eusebi, datata 1° giugno 1537, possa essere considerata come « segnale divisorio delle due sezioni », e che rechi « una data di fantasia », essendo più affine a molte lettere dell'ottobre e del novembre. E pare cosa certa che la sezione delle « creazioni » si inizi con le lettere del giugno, sebbene il limite di separazione non sia « determinabile con precisione », come osserva prudentemente l'Innamorati. Ed è cosa certa che parecchie delle sue lettere più belle l'Aretino le scrisse senz'altra esigenza pratica che quella di compiere il disegno del suo

libro, seguendo di volta in volta gli impulsi del suo estro creativo, negli ultimi mesi dell'anno, in un « clima di agitazione e di indefessa foga », quando ormai egli « aveva fretta, come aveva fretta lo stampatore ». L'antica saggezza dei proverbi pare qui decisamente smentita: pare che una delle condizioni per « far bene » fosse per l'Aretino quella di « far presto »: la fretta agiva come una sferza sul suo ingegno creativo, atto a sforzi rapidi e intensi, più che al metodico e riposato lavoro. Ciò non vuol dire che le *Lettere* siano quasi un mazzo di bei fogli multicolori: è possibile individuare nel vasto loro insieme alcuni temi che ricorrono da una lettera all'altra, con ingegnose variazioni: è un concetto appena accennato dall'I., che potrebbe esser svolto ulteriormente.

Gli altri studi raccolti nel libro dell'I., valgono come utili contributi alla ricostruzione dell'attività scrittoria dell'Aretino fino al 1527: a cominciare da quello che è forse il suo lavoro più antico: una raccolta di rime stampate nel 1512, intitolata l'*Opera nova*. Particolarmente interessante il raffronto della prima *Cortigiana*, cioè della redazione che ci è conservata in un ms. Magliabechiano della Nazionale di Firenze, col testo stampato nel 1534.

GIUSEPPE GUIDO FERRERO.

CARLO CORDIÉ. — *Romanticismo e classicismo nell'opera di Victor Chauvet*, e altre ricerche di storia letteraria. — Casa editr. G. D'Anna, Messina, Firenze, 1958, in 8°, pp. 401.

VICTOR CHAUVET. — *Manzoni*, *Stendhal*, *Hugo* e altri saggi su classici e romantici, a cura di CARLO CORDIÉ, Università di Catania, Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia, n. 14, Catania 1958, in 8°, pp. 222.

Quante volte leggendo la *Lettre à M. C* *** abbiamo desiderato di poter dare contorni meno incerti a un contraddittore a cui il Manzoni, pur polemizzando, si rivolge con deferenza e simpatia. Ecco qui ora a proposito due bei volumi di quell'intrepido e sagacissimo frugatore di biblioteche che abbiamo imparato ad ammirare in Carlo Cordié, critico versato in più d'un dominio linguistico e soprattutto operoso a costo di improbe fatiche. Due volumi, l'uno strettamente legato all'altro, che appagano in tutto l'antico desiderio che ho detto. Grazie all'intelligenza e costanza del Cordié, abbiamo ora comodamente riunita e illustrata la sparsa opera critica dello Chauvet e un compiuto

studio biografico e letterario sulla figura di lui come poeta, come uomo, come critico e teorico, quasi richiamato in vita nella sua integrità e nei tempi suoi. È necessario mettere bene in evidenza che il nome di questo scrittore, che pure per un quindicennio, dal 1815 al '30, aveva tenuto un posto non secondario nell'arte e nella critica militante dell'epoca della Restaurazione, era rapidamente stato sepolto dall'oblio, forse più nella sua Francia che presso di noi dove, per effetto della *Lettre* manzoniana, almeno il ricordo del nome era rimasto. Repertori ed enciclopedie francesi lo trascurano. Solo la Christesco nel 1943 ha arricchito di qualche titolo il suo patrimonio di verseggiatore, e Natale Caccia nel '51 ha parlato di lui come poeta e ne ha dato primamente una molto esatta valutazione. Ma del critico e del pubblicista nulla sapevasi, e in Italia nessuno, tranne il De Sanctis, poteva dire d'aver letto la recensione al *Carmagnola*, e nessuno aveva ancora scovato nelle nostre biblioteche il fascicolo del « *Lycée français* » che la contiene.

Con un lavoro a fondo il Cordié ha cercato nelle testimonianze più lontane le notizie sulla sua vita e operosità e ha rintracciato nella Bibliothèque Nationale di Parigi le edizioni rarissime delle sue opere poetiche, e ricuperato sui due periodici di cui fu collaboratore le numerose recensioni. Le sue felici ricerche hanno fornito ricca materia a due volumi dei quali ciascuno basta a sé stesso, ma che giova qui tener presenti insieme: che se il primo ci offre la figura dello scrittore nella sua realtà storica e umana corredata di larghi stralci dalla produzione dispersa e frammentaria, il secondo, restringendo il campo ai grandi autori delle letterature europee riproduce per esteso le pagine che lo Chauvet ha ad essi dedicato, precedute da introduzioni che spiegano il pensiero del saggio singolo in rapporto al complesso dei principii critici e letterari esposti nel volume precedente sull'uomo, sul poeta, sul giornalista. È bene quindi avvertire che se il lettore vuole avere sott'occhio nella loro integrità gli articoli dettati da lui sul Manzoni, lo Stendhal, l'Hugo, il Duval, su Shakespeare e su Goethe, nonchè da ultimo intorno a Dante e al Petrarca, a Corneille e a Molière, non ha che da consultare il secondo volume, magnificamente stampato dalla Università di Catania, nel quale anzitutto, per la parte che qui interessa, potrà leggere la recensione, famosa ma sinora inaccessibile, al *Carmagnola* (pp. 15-28), l'ode dedicata da Charles Loyson al Manzoni (pp. 29-34), la brevissima ignorata risposta dello Chauvet alla *Letire* (p. 36), una notizia sulla traduzione dei *Promessi Sposi* fatta dal Dussueil, che contiene anche un giudizio sul romanzo (pp. 37-40), unitamente a interessanti testimonianze del Fauriel (p. 36 s.) e del Sainte-Beuve (pp. 40-43) sul Chauvet medesimo nei rapporti con le sue critiche al Manzoni.

Ora vien spontanea la riflessione: se è troppo chiaro che il Manzoni si indusse a rispondere perchè ciò gli dava occasione di opporre ai

critici prevenuti idee nuove sul sistema romantico nel teatro tragico, non si comprende perché lo ritenesse degno di così elaborato e protratto discorso e si rivolgesse a lui come a sostenitore autorevole e convinto della tradizione classica francese, ma si limitasse nel titolo a designarlo con la sola iniziale, mentre la recensione stampata recava la firma per esteso: « Chauvet ». Quest'ultimo riserbo pare eccessivo, anche se mosso da modestia e da delicatezza di sentimento alieno da atteggiamenti polemici e da personalismi. Ma che l'impulso a dedicargli uno studio così ampio e meditato gli venisse da una stima sincera per l'uomo, lo comprendiamo assai meglio ora dopo aver conosciuto per merito del Cordié le distinte qualità del personaggio. Non soltanto nutriva simpatia per l'*esprit*, la *politesse*, la *grande connaissance de la matière et la ferme conviction*, e per le *bienveillantes censures, mêlés d'ailleurs d'encouragemens*, ma perché è troppo evidente che nei circoli di Parigi e soprattutto dal suo Fauriel aveva appreso a stimare nello Chauvet un uomo di carattere, un critico provveduto, un pensatore libero. Il Manzoni, amico del Loyson, il direttore del « Lycée français », doveva sapere di lui come poeta classicista autore di *Sapho*, poema in tre canti uscito nel 1815, e di poesie liriche su temi del tutto moderni e attuali, con riferimenti all'Italia e a luoghi da lui ivi conosciuti (*Sur une éruption du Vésuve*, *A la fontaine de Sgrisi*, *Fait à Scylla, en 1810*), e di fresco rivelatosi con la sua *Parganiote*, generoso fautore della protesta del mondo intellettuale e civile contro la cessione di Parga, perché questa elegia era apparsa nel 1820 nel fascicolo del « Lycée » precedente a quello che conteneva la recensione al *Carmagnola*. Tutto doveva interessarlo a questo letterato fiorito nell'età della Restaurazione: la sua vita stessa che, dimenticata dai repertori moderni era stata abbastanza compiutamente tracciata, come prova il Cordié, da quelli dell'età sua: Giuseppe Gioacchino Vittorio Chauvet, nato a Tolone nel 1780, evaso in Italia con la famiglia dopo l'assedio della città, educato quivi e nominato nel 1809 uditore nel Consiglio di Stato del Regno di Napoli, e per alcuni anni vice-direttore degli studi dei figli del Murat, se ne era staccato fieramente nel 1813 quando questi s'era messo al servizio della coalizione contro la Francia, e dedicatosi di poi interamente alle lettere, aveva saputo meritarsi la stima del Loyson e la collaborazione al « Lycée » e alla « Muse française ». Questo sicuramente poteva aver appreso di lui alla data del maggio 1820 quando apparve la recensione, e la spinta a incrociare il ferro col valente censore dovette riceverla subito dal Fauriel stesso che aveva molto apprezzato le obiezioni verbalmente espressegli dal Manzoni, e s'era offerto di assisterlo nella stesura della risposta, come in effetto fece. Il biglietto a lui, senza data, che si legge nel *Carteggio*, I, 469, non può alludere che a queste discussioni e proposte, e ci rivelerebbe che il Manzoni, con quel fervore e quella rapidità che mirabilmente erompevano in lui nei momenti

di passione per un argomento, già prima di lasciare Parigi aveva steso un abbozzo da sottoporre al Fauriel. Tutto ciò è confermato dall' « Avvertissement de l'éditeur » che è premesso nell'edizione Bossange della *Lettre* e che il Cordié ristampa, e ancora dalla testimonianza nei *Portraits contemporains* del Sainte-Beuve, pure riprodotta, che allude agli *entretiens à fond* che l'apparizione del Carmagnola aveva suscitato, e alla viva parte che vi prendevano uomini come Cousin e il Thierry in quel *moment littéraire si animé et si plain d'entérêt*. E non sfugga che del Thierry conosciamo una lettera al Fauriel, con punte ironiche all'indirizzo del conservatorismo letterario del de Tracy, che attesta certa impazienza per la pubblicazione *de la lettre de M. Manzoni* (*Cart.*, I 538).

Ignoriamo se il Manzoni abbia, dopo questa occasione, continuato a interessarsi dell'attività letteraria e delle idee dello Chauvet sino alla data non lontana del 1830 con la quale il nome del tolonese « s'ef- « face et disparaît à l'horizon sans laisser plus de traces que n'en laisse « la fumée du Vésuve dans le ciel de Naples dont le sous-gouverneur « des enfants du roi Murat avait admiré si souvent l'inaltérable pu- « reté », come poeticamente accenna al misterioso scomparire di lui una pubblicazione del 1864 sui *Poètes lauréats de l'Académie française*. Poeta laureato era stato infatti in concorsi poetici per argomenti che avrebbero non meno commosso la fantasia del Manzoni: *Le dévouement des médecins* a proposito della febbre gialla di Barcellona, poema stampato nel 1822, seguito da un secondo sull'*Abolition de la traite des Noirs*, premiato e stampato nell'anno successivo. Si pensi che secondo il Cantù (Reminisc., II, p. 204) il Manzoni molto s'interessava al problema della schiavitù e che « alla tanto esaltata *Capanna dello Zio Tom* preferiva *Maria la schiava* del Beaumont ». Tanti anni dopo coglieva l'occasione dell'aver aderito a un desiderio dell'imperatore del Brasile per invocare da lui la fine del persistente obbrobrio della schiavitù (v. la lettera pubblicata da Louis H. Gordon in « Italica », XXX, 1953, p. 188). E chi sa se seppe del successo riportato da una tragedia in versi *Arthur de Bretagne*, di argomento romanzesco del medioevo inglese, rappresentata all'Odeon nel 1823, l'anno medesimo della pubblicazione della *Lettre*. Non pare tuttavia che possa aver ignorato l'attiva collaborazione che dal 1821 egli diede alla diffusa « Revue encyclopédique » di Marc-Antoine Jullien e continuò per un decennio. Il Cordié prende in esame le singole recensioni apparse ivi a firma dello Chauvet e ne compone successivi larghi capitoli nei quali lucidamente caratterizza il liberalismo umanitario che fa di lui, napoleonico in politica, un erede delle idee illuministiche dell'ultimo Settecento, un agitatore non meno zelante dei redattori del nostro « Conciliatore » di idee moderne come quelle sulle scuole di mutuo insegnamento, sulla condizione dei forzati di Tolone, sulla tratta dei negri e sul problema di Haiti. È un razionalista e non un reazionario

che osa approvare poemi e commedie ostili alla ristabilita Compagnia di Gesù, e che deplora il confessionalismo e il conformismo. Nel suo complesso adunque « uno schietto giornalista liberale in opposi- « zione al regime di Carlo X e ai suoi principii d'autorità ». La posizione da lui presa contro Manzoni ci aveva indotti a rappresentarcelo come un ostinato classicista. Certo l'educazione scolastica su l'*Art poétique* del Boileau, l'ammirazione della tradizione francese del gran secolo e del Voltaire lo avevano sì teoricamente schierato dalla parte dei classici, ma le constatazioni desunte dai più che cento articoli della « Revue » consentono al Cordié di provare come egli non fosse aprioristicamente ostile al romanticismo e come sapesse trovare il bello dove c'è, anche nella tragedia manzoniana, tanto che, dopo aver conosciuta la *Lettre* « pleine d'aperçus ingénieux ... ... à la fois un modèle d'urbanité et d'élégance » lo Chauvet trova che il pensiero del Manzoni sul punto che più gli stava a cuore, cioè l'*unité d'action* e la *fixité de caractères*, non era poi troppo distante dal suo e chiude la breve risposta di circa una decina di righe apparsa in una nota del fascicolo del luglio 1825 della « Revue » con queste parole: « Je « vis que la contestation allait rouler sur une nuance, et je me tus, en « regrettant beaucoup de perdre cette occasion de remercier ce grand « poëte de l'honneur qu'il m'avait fait et de l'extrême indulgence avec « laquelle il avait bien voulu me traiter ». Per lui ' romanticismo ' e ' romantico ' sono termini vaghi e quasi inafferrabili, che sottintendono per taluni certe fantasie, per altri altre fonti d'ispirazione, onde l'impossibilità di prender per le corna questo Proteo che subito rinasce sotto forme nuove. Bisogna giudicare le opere nel loro intrinseco valore, nella sincerità dell'ispirazione, e non tanto fissare dei principii classici o romantici che siano, ma fare opere nuove, onde poteva ammirare il Tasso e far proprio il motto della Staël che la discussione non era fra classici e romantici ma fra l'imitazione degli uni e l'ispirazione degli altri. A tale metro si atterrà sempre nel giudicare le opere che prende in esame; e per citare qui un esempio caratteristico si veda il libero atteggiamento di fronte all'opera dell'Hugo: egli giudicherà il corifeo della nuova scuola per quello che è, non per quello che vuol essere, e davanti alla molteplicità delle opere e al loro carattere rivoluzionario si confesserà sinceramente disorientato, lui amante della razionalità e della chiarezza, quasi messo innanzi a una esplosione di sovversivismo letterario; ma come sa ammirare nell'Hugo fra tutti i poeti quello che possiede più energia, capacità di elevarsi e puro entusiasmo, e comprendere la feconda immaginazione che sa rispecchiare la medesima idea in mille figurazioni tutte pittoresche, tutte originali!

Molto opportunamente un capitolo è dedicato a « L'italianismo di Chauvet » determinato in lui dalla conoscenza diretta del paese e della lingua. Anzitutto la breve recensione apparsa nel 1828 alla tra-

duzione del romanzo manzoniano eseguita dal Dussueil è prova dell'assoluta assenza di pregiudizi anti-romantici. Acutamente anzi coglie l'originalità di colui che definisce « un des plus illustres imitateurs de sir Walter Scott », quando fa notare che la novità *ingénieuse et féconde* dell' ' imitateur ' è proprio nell'« idée de peindre les moeurs « des siècles qui nous ont precédées, en les attribuant à des personnages « d'invention pris dans la vie commune », ammira la forza del disegno dei caratteri, e benché nella sua predilezione pel romanzesco noti con rincrescimento che il Manzoni, invece di combinare artisticamente incidenti che incalzino il lettore di sorpresa in sorpresa, tema di porre i suoi personaggi in situazioni avventurose, e s'affretti a cavarli d'imbarazzo, riconosce esattamente che è « par amour pour la verité « que l'auteur a suivi cette marche, plus conforme à la vie réelle ». Ma come pratico dell'italiano trova che il *Fiancés* non rende esattamente il titolo originale, e che se può sembrare che il Manzoni « lorsqu' « il plaisante, manque en général de légèrte et de grâce » è forse da imputare al traduttore e al suo metodo. Osservazioni notevoli da italianista leggiamo pure nella critica alla traduzione dell'Inferno di Dante eseguita dall'Artaud. Chauvet nel suo fervore di critico s'occupa volentieri persino di cose italiane minori come la *Marcellina* di Defendente Sacchi e l'*Ipazia* della Roero, e d'una storia della felice Repubblica di San Marino che « eut le bonheur de ne jamais « produire aucun de ce hommes célèbres qui mettent leur gloire à bou- « leverser leur pays et les états voisins ».

Vorrei potermi estendere oltre nel seguire l'intelligente rassegna del Cordié che tanto interessa autori e problemi allora agitati intorno ad autori della letteratura europea, ma la discrezione mi consiglia di passare ora alla seconda parte del primo volume (pp. 163-384) che raccoglie dieci saggi di vario argomento da Demogorgone a un libello pseudo-foscoliano contro il Beauharnais, e dal don Chisciotte, al de Thou, all'ab. Scrofani, al Sismondi, e mi tratterrò invece di necessità su due note manzoniane, una delle quali del tutto nuova. Nella prima espone con compiutezza bibliografica i rapporti corsi fra il Baggesen, il Fauriel e il Manzoni a proposito della traduzione del poema *Parthenaïs* (pp. 273-277); l'altra istituisce un suggestivo confronto fra *Madame de Miramion e il ratto di Lucia* (pp. 278-289). Il caso di questa vedova sedicenne, avvenente e ricca, che, fatta rapire da un libertino, Bussy-Rabutin, s'era legata con un voto di castità, aveva avuto larga eco e dato nascimento a narrazioni agiografiche. In quella dell'abate di Choisy, che il Cordié riproduce, notiamo alcuni punti assolutamente simili al caso di Lucia: il rapimento in carrozza per conto d'un prepotente, la vana resistenza della vittima, la fervida preghiera seguita dal voto di castità, l'atteggiamento intrepido nella fede che disarma il prepotente, e la liberazione che ne segue, sono tutti indubbiamente punti di contatto che possono far pensare a quel racconto agiogra-

fico come a una 'fonte', Può essere, e può anche non essere, perchè la prova sicura d'una derivazione manca. Contuttociò il ravvicinamento dei due casi è in sé felice.

Completa i due così interessanti volumi un abbondante apparato di note eruditissime e compiute di ogni requisito bibliografico.

FAUSTO GHISALBERTI

ROMANO AMERIO. — *Alessandro Manzoni filosofo e teologo.* — Studio delle dottrine, seguito da una appendice di lettere, postille e carte inedite, con un ritratto e un autografo. — Edizioni di « Filosofia », Torino, 1958, in-8°, pp. 233.

È ovvia l'esigenza sentita da tutti i critici che si sono cimentati col problema del pensiero filosofico del Manzoni, di seguirne lo sviluppo e le modificazioni successive in concomitanza con la formazione della sua spiritualità che variamente ebbe ad esprimersi a seconda delle conquiste nuove del suo pensiero. Dei maggiori interpreti, dal De Sanctis al Croce, dal Galletti al Momigliano, a quanti vollero studiarne aspetti particolari, come la Lupi, la Gabbuti, la Boldrini, nessuno ha creduto di poter considerare nel Manzoni il pensatore come staccato del tutto dall'uomo, dal poeta e persino dalla storia, mutevole delle convinzioni e delle idee da lui professate. Il Barbi, alla vigilia della morte, nel 1941, dettando la prefazione alla edizione delle opere manzoniane da lui ideata, ammoniva chi avesse voluto rischiarare il pensiero religioso del Manzoni, di non dimenticare che esso « ha la profondità e il rigore del sentimento senza essere e soprattutto « senza mantenersi vero giansenista, che è ugualitario senza provenire « dall'illuminismo e dalla rivoluzione, che torna alla religione senza « approvare la restaurazione, che è sempre lui con le sue idee, e se « le cambia è per comprendere il mutare dei tempi e viverli col suo « pensiero e col suo sentimento, senza accettare fuor della fede nes- « suna imposizione per autorità o religiosa o politica, di dotti o di letterati, o di comune credenza »,

Da opposto criterio è invece mosso Romano Amerio nel fissare in termini rigidi, assoluti, le linee sistematiche della filosofia e teologia manzoniana. Non nega l'importanza degli studi che hanno delineato lo svolgimento psicologico e storico del pensiero del Manzoni, ma, considerandoli come un presupposto, si propone di caratterizzare la dottrina manzoniana come un insieme ben organato di verità da intendere, non già nel loro formarsi storico, ma in un vero e proprio

firmamentum, costruendolo dalle fondamenta, risalendo cioè dalle testimonianze dell'autore stesso, in scritti e in tempi variatissimi e anche contrastanti, a quella filosofia e teologia che il Manzoni non scrisse e che appare immanente, come preesistesse, essendosi pensata nella mente di lui da sé stessa, e indagandola perciò non *in fieri*, ma *in facto esse*. Naturalmente l'Amerio rigetta la critica negativa del Croce, e confuta la censura della « piccola logica », imperniando al contrario tutto il volume su un principio cardinale: quello proprio dell'integralismo logico del Manzoni, grazie al quale i problemi della fede, come quelli della conoscenza e della morale si risolvono tutti mediante la ragione. Il lavoro è appunto distinto in cinque grandi capitoli che intendono delineare la struttura sistematica della filosofia del Manzoni: I. Ragione e religione; II. Cognizione, parola, errore; III. Morale e teodicea; IV. Estetica; V. Politica. Ogni capitolo è poi sottodistinto in tanti paragrafi, ciascuno dei quali enuncia un caposaldo della concezione ortodossa cristiana cui fanno da rincalzo idee o espressioni prese un po' d'ogni dove, persino da postille, da frammenti, da colloqui, da passi di lettere, da abbozzi lasciati cadere. Ne conseguirebbe che in filosofia egli pone come esigenze primarie la logicità e l'eticità, condannando ogni concezione che contendesse alla ragione il primo posto, e la connessione di questa coi problemi dell'agire nella vita, onde il rapporto fra filosofia e religione è saldato dal principio logico stesso e si contrappone al misticismo romantico che pone quel rapporto nel sentimento, perché l'assenso del vero credente procede dalla ragione e non dalla fede, come si afferma nella *Morale* dove leggiamo che « la fede include la sommissione della ragione » e che « questa sommissione è voluta dalla ragione stessa ». (Che tuttavia è proposizione diversa da quella voluta dall'Amerio e subordinante la ragione). Il Cristianesimo è la sintesi di ogni verità, e la rivelazione rafforza e rallarga la base logica dello spirito. — Circa il problema del conoscere, Manzoni rigetta il criticismo e il cartesianismo perché è ovvio che se il pensiero potesse dubitare di tutto, tranne che di sé stesso, non potrebbe mai conoscere nulla di certo. Similmente critica il sensismo come presupponente nudi fatti dai quali non possono ricavarsi le idee, non dico della loro causalità, ma neppure quella della loro successione. Questo vizio logico di muovere dai fatti scalza tutta la teoria condillachiana sull'origine del linguaggio che pel Manzoni è istituzione divina. Circa l'Uso come principio della lingua e la considerazione che il Manzoni ne fa allo stato puro, l'Amerio mette in evidenza l'intento di « spo-
« gliare affatto il vocabolo di ogni significanza e razionalità inerente,
« perché tutta la sua significanza è estrinseca e momentanea, inde-
« ducibile *a priori*, soltanto risultante dall'uso presente », e il dialogo *Dell'Invenzione* gli apparisce non già una trattazione ideologica, ma invece principalmente metafisica, perché la verità che l'autore mira

a stabilire è l'indipendenza del mondo delle idee rispetto all'operazione dell'intelletto dell'uomo. Il principio dell'integralismo logico medesimo è quello che conduce alla scoperta dell'errore in materia di religione e anche nei giudizi storici. — Secondo l'Amerio, l'integralismo logico considerato nella sua operabilità diventa integralismo morale, dominato in toto dalla religione che convalida nell'uomo la cognizione della moralità, mentre la morale filosofica separata dalla teologia è imperfetta e privata dell'idea del bene morale « come è contenuta in una sapienza intera, la quale annunzia una ragione assoluta », onde l'accomunarsi delle verità morali con quelle matematiche, « la cui certezza vien sovente contrapposta alla loro, mentre in realtà è di una medesima natura e condizione ». Il Manzoni pertanto rimuove tutti i sistemi che cercano fuori della sfera razionale l'assolutezza dell'obbligazione, quali il principio dell'entusiasmo, dell'autorità, della moderazione, della casistica gesuitica stessa che trova viziata da una erronea concezione della perfezione, della libertà umana, e dall'attribuire ai teologi, nella loro regolamentazione della vita morale, un'autorità che spetta solo al decalogo, al Vangelo e alla Chiesa. Da queste premesse si traggono notevoli deduzioni circa la nozione del tragico nella collisione dei doveri, il concetto di teodicea, dei valori morali non giudicabili dal mondo, dell'antitesi fra ordine dei fatti e ordine degli atti morali, onde il fatto non può mai valere sopra l'atto della moralità, un problema che il Manzoni ha individuato nelle riflessioni di taluni personaggi come don Abbondio e Guntigi. Si sfocia quindi nella dottrina che la via dell'uomo è la via morale, col ripudio di ogni storicismo, con la proclamazione della giustizia misericordiosa di Dio predominante anche nel tempo, con una interpretazione più penetrante del senso della Provvidenza nei *Promessi Sposi* che è tutta etica e non eudemonologica, e rimette sempre nella catastrofe ultraterrena, perché Dio non conduce le cose di questo mondo in guisa che i buoni abbiano bene sulla terra, ma l'abbiano nella fine. Ad altre conseguenze si discende circa la dottrina svolta nella *Colonna Infame* della impossibilità di risolvere l'azione morale nella storia, la critica dell'utilitarismo e della erronea sua figliazione socialistica, il concetto della puntualità della vita morale con la salvazione e perdizione *in ictu oculi*, l'impossibilità del perdono fuori del sistema soprannaturale. — Non può quindi stupire che, dato l'assunto di ricercare il pensiero del Manzoni nella sua astratta specie ideale, l'Amerio consideri anche l'estetica come una derivazione dell'integralismo logico, e la presenti come rivolta a invalidare e disfare l'esperienza artistica e creativa sua stessa. Nel pensiero del Manzoni l'attività poetica è improduttiva, il poeta non inventa, ma trova, l'ideazione è dell'artista, ma l'ideato non è suo, non esiste una distinzione essenziale fra l'ideare dell'uomo filosofante e quello dell'uomo poetante perché ambedue terminano ugualmente all'idea. Non corre

quindi divario alcuno fra logica ed estetica perché entrambe tendono alla scoperta del vero. Non vi è luogo nel concetto manzoniano dell'arte alla passione, ma alla riflessione sentita, onde la rappresentabilità estetica delle passioni è ammessa come avente una relazione metafisica con l'immortalità, perché esse sono redente quando se ne faccia una rappresentazione conforme al vero, cioè secondo quella totale visione che è la moralità. Il diletto estetico non può essere allora che quello appunto che accompagna la cognizione della verità. Procedendo su questa linea l'Amerio ricostruisce la prima e la seconda estetica che proclama come vero oggetto della poesia il vero morale e considera l'arte come cognizione peculiare avente per termine un vero peculiare. Sono trenta paragrafi che discutono i caratteri perfezionanti dell'arte cristiana e quelli regressivi del classicismo, le ragioni di respingere dall'arte la mitologia, il formalismo estrinseco delle regole e delle unità drammatiche, il concetto di moralità tragica e di tragedia cristiana. Aspetti e problemi della poetica manzoniana a tutti ben noti, ma che l'Amerio illumina apologeticamente per toccare la conclusione che la tesi del Manzoni è quella della irrevocabilità e definitività del bello poetico. « Questa posizione significa « che l'oggetto dell'arte è una parte del firmamento ideale, anteriore « all'umano intelletto e a questo proposto affinché lo colga e l'esprima, « ma non suscettivo di essere da questo creato o prodotto ». Ogni soggettivismo dell'arte è reietto dal Manzoni perché « né l'arte — son « parole dell'Amerio — è un modo variante soggettivo di vedere il reale, né il bello è il reale sotto una certa rifrazione della fantasia ». E reietto è pure il vero del reale perché — scrive sempre l'Amerio — « questo può stare nella storia, anche se non sia verisimile, e ve lo « tiene la sua positività reale, mentre non può stare nella poesia, perché « lo starci come verisimile è incompatibile collo starci come vero e « l'assenso poetico incompatibile con quello storico ». Se, concludendo, non v'ha distinzione fra estetica e logica, non ve ne sarà pure fra poesia e prosa perché tutt'e due sono espressioni del logo. — Non sarebbe compiuta e rinsaldata la costruzione del sistema se mancasse una trattazione circa il pensiero politico del Manzoni, il quale nel dichiarare la società come uno stato di necessaria contraddizione richiama al dogma, primario alla religione, del guasto originale, « e, « per dialettica conseguenza, quell'altro strettamente congiuntovi della « seconda vita, che è la risoluzione delle contraddizioni e l'integrazione « assoluta dell'ordine ». Onde « come soltanto nell'altra vita si trova la « quietazione dei moti disarmonici dell'anima, in essa soltanto si « trova parimenti quella delle sociali disarmonie ». Anche in questa trattazione, non meno estesa delle percedenti, l'ordine politico è studiato nel Manzoni in stretta connessione con l'ordine etico e religioso. La società non ha in sé alcun principio suo, ma viene da Dio. Professando che l'autorità politica deriva da Dio non si fa però dire al Man-

zoni che il diritto dei re è divino. Questa dottrina restringe arbitrariamente il diritto del potere a una forma politica speciale, quella monarchica, laddove esso si estende a ogni forma legittima ed è aliena affatto dalla Chiesa cattolica e tutta di origine protestantica. Dagli scritti storico-politici si traggono deduzioni circa la preminenza del diritto dei sudditi a riformare il governo se salva rimane la finalità morale dello stato e la natura sua di servizio. Dal saggio sulla *Rivoluzione Francese* derivano i principi qui esposti circa il criterio di maggioranza politica, la critica dei partiti, le ragioni della illegittimità della rivoluzione, la polemica contro le passioni e le pretese necessità storiche. Nella seconda parte della *Morale* è toccata la questione dei rapporti della religione con lo spirito del secolo ed è qui che il Manzoni denunzia gli errori d'una società intera il cui spirito è in opposizione con la Chiesa, come la persuasione dei Romani che ad essi fossero lecite le guerre fatte per comandare ad altri popoli, le quali sono invece « crudeli pazzie ». Il Manzoni è contrario al politicismo della Chiesa, ma crede un assurdo l'idea della separazione della politica dalla religione, perché è impossibile che la religione non abbia a giudicare la politica secondo la ragione morale, di sua competenza, del dritto e del torto.

Tali le linee direttrici entro le quali si snoda la stringata argomentazione dell'Amerio per dare compattezza di sistema a una somma cospicua ma frammentaria di enunciazioni del Manzoni, e soprattutto per provare come l'impronta religiosa e la sua ineccepibile aderenza alla dottrina cattolica siano dominanti e subordinanti ogni altro valore e tutta la vita stessa presente alla futura. Questo indirizzo è quello stesso che ha ispirato al compianto Antonio Cojazzi la sua raccolta di pagine che ha per titolo *Manzoni apologista*. Ma qui l'impegno preso da Romano Amerio è di gran lunga superiore e assai più vasta la conoscenza e costante presenza alla mente d'ogni sia pure secondaria scrittura. Poiché l'autore prescinde da ogni sviluppo storico e considera una teorica filosofica e teologica esistente al di sopra del Manzoni e pensatasi da sé a cui egli si riallaccia come fuori del tempo, il metodo seguito non è quello di esaminare, scritto per scritto, il divenire del suo pensiero, ma di fissare delle tavole astratte alle quali si riallacciano idee sparsamente e variamente espresse in tutto l'insieme degli scritti suoi. Raramente l'Amerio cita esplicitamente un testo; nella stragrande maggioranza dei casi, avendo invitato il lettore a tener sott'occhio l'edizione completa del Barbi e Ghisalberti, non fa altro che rinviare al numero del volume, della pagina e del comma, senza di che non sarebbe affatto chiaro né facile seguire lo svolgersi della dimostrazione. L'espediente ha certo risolto la difficoltà dei troppi e ripetuti riferimenti alle medesime scritture, ma ne ha create delle altre per la generalità degli studiosi, dei quali non è dato che tutti posseggano questo e altri testi cui l'Amerio rimanda sul bel

principio dell'opera e che dovrebbero esser tutti tenuti sotto mano e accompagnare passo passo il discorso del critico. E inoltre ha così accentuato quel carattere di astrattezza a cagione del quale il lettore sente come lontanissima la presenza attiva del Manzoni, smarrisce ogni diretto contatto col pensiero suo come vivente, e vede più l'Amerio con le sue granitiche certezze dogmatiche, ne ascolta la stringente teoretica cattolica, e da ultimo è costretto a rappresentarsi il Manzoni nelle vesti di un dottore della Chiesa. Dobbiamo rendere incondizionato omaggio alla larga e minuta padronanza degli scritti manzoniani nel loro complesso, alla lucidità e proprietà della dizione filosofica, alla robusta membratura della trattazione, alla nobiltà dell'impegno liberamente preso; ma potremo con tutto ciò riconoscere d'aver rivissuto intimamente il pensiero del Manzoni nella sua verità umana e storica?

L'opera, che è priva di note a pié di pagina, è arricchita in compenso da una serie di « dilucidazioni », in ciascuna delle quali troviamo discussi, anche estesamente, taluni particolari aspetti o problemi che avrebbero intralciato l'esposizione della dottrina (pp. 177-191), e infine reca un'appendice del tutto estranea all'argomento del volume, ma che costituisce un utile rendiconto della esplorazione nuovamente fatta, dopo lo Sforza e il Gallavresi, delle carte tuttora conservate nell'archivio domestico di Brusuglio (pp. 195-222). Questa ricognizione ha fruttato il rinvenimento d'una decina di lettere sconosciute e di un buon manipolo di postille ricavate da una paziente ispezione di opere letterarie, linguistiche, economiche, storiche o botaniche della libreria dello studio.

Fausto Ghisalberti

Giosue Carducci. — *Lettere.* — Volume XX, 1897-1900. Edizione Nazionale delle opere di Giosue Carducci, Bologna, Zanichelli, 1957. In-8°, pp. 377.

Questo ventesimo volume delle lettere carducciane che copre lo spazio di tre anni interi, dal gennaio 1897 alla fine del 1900, può ben dirsi del tramonto, anche se non è l'ultimo (e quello che seguirà a completare la raccolta non apparirà certo un libro tutto spento), perché i dolori fisici e morali che colpirono il Carducci in quegli anni, particolarmente dal '98 al '900, lasciarono una fonda malinconia impressa nelle sue confidenze epistolari, una malinconia che non è più quella ruvida, rovellosa, e nonostante tutto coraggiosa e vitale, che l'accompagnò sempre, anche in giovinezza, e fu, come è stato detto bene, la sua « seconda musa », ma è stanca e penetrata del sentimento

di decadenza; e poi perché, con un'estrema fioritura, egli si congeda dalla poesia, definitivamente e senza più speranza (« io ho pensato di dire addio alla poesia io, prima che ella mi lasci » scrive alla Gargiolli il 22 agosto 1900, e appena appena esprimerà un vago proposito, o desiderio, ultimissimo, pochi mesi dopo: « Col sole che batte su la neve, spero di comporre questa primavera anche versi »; alla Gargiolli, il 4 gennaio 1901). Ma proprio per quell'apparire ancora florido della poesia nel '97 e nel '98, il volume XX dell'epistolario, che ne contiene molte e utili tracce, si rileva sui precedenti, di cui era sensibile una certa deludente scoloritura, o fiacchezza. Certo nemmeno qui si trovano più quelle lettere lunghe, distese, appassionate, rivolte all'amicizia e agli studi in giovinezza, e all'amore nella vigorosa maturità. Ma — questa è la bellezza e la moralità delle lettere carducciane — sempre, anche nei segni più fugaci, o meno espliciti, della confidenza, l'interesse va (per usare le parole di G. Getto, nel suo *Carducci e Pascoli*) dal documento al monumento, sempre cioè l'intera vita, così fortemente unitaria, dello scrittore diffonde i suoi riflessi su particolari anche minimi.

E non mancano in questo XX volume motivi di valore culturale e semplici testimonianze biografiche che fermino l'attenzione; la familiarità con l'opera e la vita del Carducci trova qui modo di alimentarsi d'importanti integrazioni e di pungoli a qualche piccola ricerca. Notizie e spunti per lo più già conosciuti e anche commentati, ma che mette conto di richiamare alla loro sede giusta, nella proporzione di quel discorso intimo che è una lettera, nel colore dell'esatta occasione, nella durata di una reazione psicologica, colta in mezzo ad altre. Ne segnaliamo alcuni.

La letterina al Pascoli, per esempio, col quale il C. fu sempre parco di parole, nonchè di lodi, così da affliggere e quasi invelenire quell'animo ch'era, fu definito giustamente, di « sensitiva »: é breve anch'essa, come ogni altra scambiata con lui, e può sembrare frettolosa. Si riferisce a un doloroso episodio non del tutto chiarito, ma sufficientemente conosciuto per aiutarci a comprendere l'agitazione disperata, la precipitosa decisione e l'accento di lagrime del Pascoli che se ne confidò col Maestro.

È una delle tragedie domestiche (la terza, diremo, dopo quella della giovinezza luttuosa e dell'allontanamento della sorella Ida andata a nozze) del Pascoli, che sembrava intensificarne con la sua inquietudine fantasticante il significato e il peso: riguarda il minor fratello Giuseppe, e il Vicinelli nell'*Omaggio a Giovanni Pascoli* (Mondadori, 1955) e il Grilli in *Serra tra Pascoli e Panzini, con pagine inedite* (Le Monnier, 1956) han sollevato qualche velo sull'argomento. Interessa qui il caldo slancio della risposta del C. (13 genn. '97), le poche parole pronte, precise, e una inflessione gentile di tenerezza (« Caro Giovannino, la tua lettera mi ha trafitto d'amarezza il cuore... Io dimenti-

carti? Ma che? Ti abbraccio, te e la sorellina »). C'è uno spirito forte e pur aperto alla commozione — Severino Ferrari scrisse al Pascoli che il Maestro aveva pianto — di fronte a un altro, eccitabilissimo e dubitosissimo e sempre vicino a crollare, sia pure per una crisi non durevole. « O mio Maestro! — rispondeva il Pascoli — la sua lettera come è soave! », « O mite leone », lo aveva chiamato, « Monte mellifero », gli diceva in una espansione di ansia e di gratitudine; e del resto ne aveva esaltato, anche da poco, nei suoi ricordi di « vecchio scolaro », ed esaltò più tardi, nelle commemorazioni, la bontà accanto alla grandezza. Quell'intenerimento del C. non esclude neppure un momento l'intima severità e la forza; e a me (sia concesso dirlo) torna alla memoria, proprio leggendo quella letterina, una persona che ho conosciuto, mista di altrettali ritegno e bontà, capace di turbamento dinnanzi al sincero dolore altrui e di sollecitudine nel soccorrere, voglio dire Benedetto Croce. Per il quale in questo volume (e se ne troverà ancora nel XXI) c'è qualche altra attestazione della stima cordialissima che ne aveva il Carducci (nel '98 accettava in silenzio la censura, reverente ma franca — un « batti, ma ascolta » — che il giovane Croce moveva a certi ingiusti suoi giudizi sul De Sanctis, trattando della canzone leopardiana *All'Italia*); e qui, per queste brevi apparizioni di colleghi e amici nella luce degli studi, dell'insegnamento, ricordo, oltre al Croce, il Torraca, il Panzini (« già mio scolare; uomo integro, la cui parola è verità »), Ettore Sanfelice, « un martire della poesia e dello studio », e il Valgimigli, « cuor giovine ».

Un giudizio che si potrebbe approfondire è quello vaghissimamente adombrato in una domanda al Rugarli (« che dici del discorso di G. D'Annunzio? ») e in una proposta al Ferrari: « insieme ammireremo il Discorso di Gabriele D'Annunzio. Del quale discorso ti mando intanto un testo corretto, perché tu ne metta sull'*Antologia* ». Che pensava veramente il C. di quel discorso elettorale di Ortona che fu celebre col titolo « della siepe »? (Di quello deve trattarsi, che fu pubblicato dai giornali, e non di alcun altro della ventina che il D'Annunzio raccontò al De Amicis di aver pronunciato. E al De Amicis quel discorso era parso « uno dei più strani ardimenti oratorii di cui si fosse mai avuto esempio nella storia delle elezioni politiche »). Forse egli condivideva il parere del suo venerato Crispi, il gran caduto di quegli anni, al quale mandava reiterate dimostrazioni di devozione, ammirandolo « forte e grande nel soffrire », quanto più, protestava, i vili e gli stolti l'offendevano; il quale Crispi (si legge in *Come li conobbi* di Maffio Maffii, ed. A. Chicca, Tivoli, 1954) a un suo giovane amico parlamentare diceva che il discorso di Raffaele (*sic*) d'Annunzio gli era piaciuto. « In mezzo a tante codardie, nell'abbassamento della moderna gioventù, sentii palpitare nel cuore la grandezza italiana. Con altre frasi e con uno stile più umile, che cosa ho chiesto io mai? Certo,

l'oratore fu a maggior altezza del suo uditorio: e questo è forse il solo suo difetto. Ma, giova dichiararlo, nelle parole del poeta era la voce della patria »: lettera a Roberto Galli del 28 agosto '97. E tornava due giorni dopo sull'argomento: « Quello che mi rese simpatico il poeta fu che, in un tempo di avvilimento e di abbassamento, cantò la grandezza della patria. E vi par poco, questo? E non è il caso di incoraggiarlo? Meno il Carducci, spirito eroico anche lui, quale altro poeta ai nostri giorni è tale da confortare i cuori? le patrie lettere puzzano di diffamazione e di iniquità... ». Si sente nel Crispi una reazione alle amarezze che pativa per via di accuse e ingiurie e defezioni: il suo parere sul discorso dannunziano è, in lui politico, indebolito dal sentimento e da certa ingenuità della sua cultura.

Che intravedere del possibile giudizio del Carducci? (Intanto, l'accenno fatto al Rugarli è in una lettera del 27 luglio, mentre il « discorso della siepe » è del 22 agosto. La data della lettera non darebbe sospetti; rimane, evidentemente, un'incertezza da rimuovere).

Ora non è da credere che il C., « spirito eroico anche lui », non fiutasse il forte odore di rettorica del famoso discorso, meglio intendendo del suo amico Crispi il diverso eroismo dello spirito dannunziano, non repugnasse alla tensione artificiosa di immagini, di linguaggio, di stile, di analogie, alla gracilità di certi trapassi, alla debolezza del sostegno concettuale; ma poté piacergli qualche tratto dell'orazione (vedila, col titolo *Laude dell'illaudato*, nel vol. I delle *Prose di ricerca*, ed. Mondadori, pp. 464-76), come quello intorno alla gesta di Macallè, o alla storia della Chiesa abruzzese conservatrice di patrimonio ideale e incivilitrice (non doveva sentirvi un'eco, o una consonanza con la sua *Chiesa di Polenta?*), o allo sforzo dell'uomo « virtuoso » e alle naturali ineguaglianze e naturali gerarchie, o anche l'immagine simbolo della « siepe tenace »; e forse e ancora di più la polemica idealizzata, anzi misticizzata, dell'integrità individualistica contro l'appiattimento delle forme di vita del « regime di comunità » dové trovare in lui il principale impulso al consenso.

Com'è noto, il Pascoli inviò il 31 agosto dalla *Tribuna* una lettera-articolo *A Gabriele d'Annunzio*, assentendo e dissertando politicamente, lui già poeta di un'agreste poesia intorno la siepe. Ma si veda nell'*Omaggio al Pascoli*, in una lunga nota a p. 390, quel che del suo intervento il Ferrari, avendone certo avuto notizia in anticipo, gli diceva francamente in una lettera del 27 agosto, con una protesta di fedeltà più ferma alle comuni antiche idee socialistiche. « Mi sono sentito — diceva — ribollire il sangue al D'Ann. ».

Poteva il Maestro ignorare i sentimenti politici di Severino? non intuirne le reazioni che, per quanto giocasse il rispetto, non dovevano restare segrete o essere malintese? Perché dunque incitava l'antico allievo, e compagno in quel tempo nella fatica del gran commento petrarchesco, ad ammirare il discorso del D'Annunzio e per di più glielo

proponeva per l'antologia cui, anche in quel tempo, il Ferrari lavorava? (Nel carteggio, manca la risposta di Severino, ma i due dovevano incontrarsi di lì a poco). O è possibile scorgere nelle parole del Maestro una sfumatura scherzosa, di chi conosce bene certi umori e ha libertà di stuzzicarli?

Poichè abbiamo sfiorato un argomento d'ordine politico, un altro ne indichiamo più esplicito, ed è la nota lettera a Camillo Antona Traversi: « Creda bene Ella, e lo dica a quei signori francesi, che nel *ritorno mio* alla Monarchia italiana della quale non dissi mai male, la Regina può averci avuto la parte bella ed esteriore della bontà, ma la ragione fu che la piccola frazione repubblicana, mal d'accordo, senza più *ingegno*, menava a rovinare, guastava, come rovinerebbe e guasterebbe, volentieri, aiutandosi pur dei socialisti che la odiano e disprezzano, la *unità*, che fu ed è l'amore, la fede, la religione della mia vita ». Pronunciata a buona distanza di tempo, sedati nel suo cuore i tumulti polemici, la dichiarazione del C. ha il carattere categorico di un ripensamento ormai giunto a definizione serena, e anche noi ce ne convinciamo; la patria sopra tutto e l'unità di essa erano i termini più sicuri e coerenti del suo ragionamento, al quale dunque restavano estranei o inesigenti concetti più politicamente complessi, impostazioni ideologiche più radicali, istanze di realtà effettuale meno generali e più giornaliere.

Egli interpretava la sua azione al lume dei grandi miti del Risorgimento, delle rimembranze grandi (« le sole rimembranze che mi piacciono sono le grandi »: a Francesco Sclavo, 2 settembre '97) che ormai da anni occupavano il suo animo e la sua immaginazione; e in essa non poteva vedere mai incongruenze, o peggio tradimenti: poteva inviare alla regina Margherita il 20 novembre '97 un telegramma che ricordava il « verso volante superbo della fantasia » di venti anni prima, protestando l'animo sempre « devoto e fiso nelle alte idealità » e il 10 febbraio di quell'anno avere scritto al Martini: « per odio ai numeri unici dirò di no anche a Sua Maestà. Non per nulla mi corre nelle vene sangue repubblicano! ». Pensava di sé quel che diceva dello Sclavo, scrivendo a lui: « Più mi piace che sei quell'unitario impenitente del vecchio stampo » (31 agosto 1900).

Del resto, nonostante gli sfoghi pessimistici ch'egli ebbe sempre, ed ha sempre chi, severamente, non si appaga nella quiete delle cose conquistate, l'animo dello stanco lottatore era consolato da un giudizio storicamente obiettivo della realtà: « L'Italia c'è, e fatta col sangue del nostro pensiero e dell'anima nostra, come col sangue, via, de' migliori di noi; ci sarà sempre più grande e migliore, sgombra di quel putridume che ora l'impaccia ». Dove la realtà positiva era ancora una volta la patria, un'idea non rettorica, ma sentita come da chi l'ha accompagnata, soffrendo, in tutto il suo crescere, e ogni sacrificio per lei è capace di esaltarlo fino alla commozione (nel terzo anniversario

di Adua il C. piangeva in silenzio, « ripensando tanto valore di divina gioventù italiana »); e quel « putridume » era uno scatto di animosità dell'antico giambico, più un sentimento che un pensiero. Il putridume era ciò ch'egli non riusciva a comprendere bene — ma quanti allora vi riuscivano? — qualcosa che era calato dalle pure altezze garibaldine, mazziniane, e in genere risorgimentali, alle contingenze di lotte apparentemente più meschine. « E pure, noi che avevamo tanto amata la patria non eravamo degni di questa punizione. Se dovesse seguitare così, io mi augurerei di morire. Ma che non ci sieno più uomini d'idee, di valore e di cuore! ». Così al Masi, il 21 maggio del '98.

Il giudizio aspro e sdegnato toccava la situazione generale, e si definiva più particolarmente contro i dirigenti politici (« Questo ministero è indegno », 16 maggio '97; « Il Marchese [di Rudinì]? Puah! », 6 febbraio '98); e, scoppiati i fatti luttuosi del maggio '98, contro « quella codarda manata di gente che sorta dalla sedizione nell'ora della sciagura nazionale impose alla patria l'umiliazione, le chiese il sacrifizio d'ogni dignità promettendole la prosperità e la pace e la ha condotta alla fame e all'anarchia del sangue e del saccheggio » (10 maggio). Quel 10 maggio il C. era a Torino, con una folla di deputati e senatori venuti con il Re, con alcuni ministri, col Guardasigilli Zanardelli, per la celebrazione del cinquantenario dell'apertura del Parlamento subalpino; « con lo stato d'assedio in mezza Italia e tra gli echi del cannone per le vie di Milano », dove il generale Bava Beccaris (e non il Pelloux, come dice erroneamente una nota alle lettere, a p. 130: il Pelloux anzi, cui era stato affidato il comando del corpo d'armata di Bari, non aveva ritenuto necessario lo stato d'assedio), avuti tutti i poteri dal governo, « su insistenza del ' partito di corte ' » (v. anche il recente scritto di Leo Valiani, *I fatti del* '98, in *Criterio*, febbraio-marzo 1958) aveva iniziato una durissima repressione.

Re Umberto, di propria iniziativa, conferì al Bava Beccaris la croce di grande ufficiale dell'ordine militare di Savoia per il « grande servizio reso alle istituzioni e alla civiltà », mettendo così « in non cale (rammentò con riguardosa disapprovazione il Croce nella sua *Storia d'Italia*) l'antica massima severa di non concedere onori ai vincitori nelle contese civili: cosa tanto più fuor di luogo che non s'era combattuta dai militari nessuna battaglia ». Che pensò del gesto il Carducci? « Il Re — diceva alludendo ai governanti — non ha il coraggio di cacciarli fuora ». E null'altro. Poi, quando il Re fu ucciso, si chiuse nel suo turbamento, colpito più nel suo sentimento d'uomo che nella passione di politico: « L'Italia è pericolosamente ammalata », scriveva alla Marianna Billi, e con ciò esprimeva il suo cruccio per i fermenti di quegli anni torbidi. Ma quello che era veramente nel suo animo, tra di sdegno e di sconforto, gli aveva già suggerito (10

maggio '98) quest'impeto di sincera commozione, al di là di ogni parteggiamento: « Non potendo essere io fuoco per purificare e vendicare la patria, ed essendo solamente quel che sono, un pover'uomo, vorrei morire ».

Ancora una volta, sia pure con un tono dimesso e stanco, l'Italia su tutto. Questo è quanto traspare dalle lettere di quei giorni. Ma non meno spontanea e più vigorosa è l'eco che di quegli avvenimenti si coglie nella sua eloquenza di oratore, alla fine del discorso di Recanati, detto il 29 giugno 1898 — l'ultimo suo — per lo scoprimento del busto di Giacomo Leopardi. Alluse allora al secolo che precipitava « nella tenebra dei fatti brutali »; e poi seguitò chiaramente, tutto pieno di una meditazione che quei fatti brutali avevano risoluta in lui: « Signori, io non sono di quelli che stoltamente o scelleratamente sognano che la miseria e il dolore abbiano da finire; ma sono di quelli che fermamente credono e vogliono che la miseria debba essere alleviata e il dolor sollevato » (Ed. Naz. XX, p. 202).

Con la morte di re Umberto, e col finire del secolo nel lutto, al C. parve che si conchiudesse naturalmente la sua missione di poeta. « Ma io ho pensato di dire addio alla poesia io, prima che ella mi lasci, e voglio che la stagione del mio fiorire si chiuda col regno di Umberto e di Margherita. Che versi potrei io più trovare se non di dolore e di sconforto? Fu il tempo nostro. *Fuit Ilium* ». Così alla Dafne Gargiolli Brandi, il 22 agosto 1900. L'ultima sua raccolta poetica era uscita nel '99, *Rime e Ritmi*, chiusa, forse non inconsciamente, tra due brevi note malinconiche, il rondò iniziale (*O piccola Maria...*) e lo stornello di congedo, *Fior tricolore*. Al distacco dalla poesia lo forzava anche l'abbattimento profondo provocatogli dal secondo disturbo circolatorio. Fu un colpo improvviso, se non imprevedibile. Nelle lettere ve n'è brevi accenni, e al principio quasi noncuranti, ma poi infittiscono e sempre più dolorosi. Maggiori notizie dell'accaduto si leggono altrove, in una lettera, per es., dell'Albini al Ferrari, del 27 settembre '99 (« Caro Severino, forse l'avrai saputo... Abbiamo il Carducci a letto. Lunedì nel pomeriggio nel negozio Zanichelli disse a Cesare che fin dalla mattina non era in grado di scrivere », eccetera; in E. Chiorboli, *Il Ferrari, il D'Annunzio, il Pascoli e il Carducci*, sulla *N. Antologia* dell'ottobre 1950) e in una, inedita, di Cesare Zanichelli al Chiarini, del 6 aprile 1903, scritta per uso del Chiarini che ampliava le sue memorie intorno al poeta: « Il male si presentò a Lui (qui preciso io la data che non dimenticherò mai) il 25 settembre 1899 e si presentò al mattino quando fece il solito bagno, cadde, si riebbe, ma nello studio provò a scrivere e non vi riuscì, venne in *tramvay* alla mia libreria, mi raccontò alla meglio quanto gli era succeduto, provò a fare la sua firma e non vi riuscì, egli credeva trattarsi di cosa passeggera ma io feci chiamare subito il dottor Enrico Boschi (giovane valentissimo che lo cura ancora con valentia pari all'affetto che gli porta).

Il Boschi capì subito che si trattava di cosa abbastanza grave, lo condusse a casa in vettura e lo fece mettere a letto e vi rimase parecchi giorni, dopo andò in campagna dal prof. Gandino ad Ozzano indi dal Billi ». La mano destra gli restò impedita e perciò egli si sentiva dimezzato, dovendo servirsi di altri (da circa il 1900 in poi poche lettere sue sono autografe: avvertono quindi gli editori che il testo « non sempre si presenta sicuro »); e talora anche intaccava parlando. Ed era una grande malinconia; cominciava quella cupa tetraggine che rendeva drammatica spesso qualche sua ora e qualche sua disperazione a lui e agli amici. Si fanno più frequenti le soste in luoghi di miglior clima, presso amici di anni più recenti (a Lizzano la contessa Silvia Pasolini, e il volume prossimo conterrà lettere a lei, non so se anche quelle finora sconosciute) e di antica data, come Luigi e Marianna Billi a Firenze, e lì, anche di recente, qualcuno, giovane allora, ha ricordato di averlo visto nelle passeggiate « alla vasca » nel giardino della Fortezza da Basso (v. Leonetta C. Pieraccini, *Primi incontri — Carducci e la Baccini* in *Il Mondo*, 24 dicembre 1957).

Oltre il male fisico quelli morali. Erano scomparsi altri amici suoi; da qualche tempo uno caro alla sua giovinezza sin dal 1849, il Nencioni, e poi Ottaviano Targioni Tozzetti, altro amico dei lontani anni, e Giacomo Zanichelli e il Cavallotti; ed era morto all'improvviso Carlo Revilacqua, il marito della sua primogenita Bice (e le lettere con le quali il C. lo raccomandava per un trasferimento di cattedra, con un che di risentimento, di cruccio stupito, acquistano, a quel triste colpo del destino, un rilievo penoso); ed ecco egli era accorso a Livorno a prendersi la nuova famiglia con sé, cinque nipoti da allevare: « i tuoi figli saranno miei figli ». E allora, nella lettera che scrive a Bice, senti la purezza e la semplicità dell'animo e delle parole, e in quell'umile generosità tutta d'impeto riconosci e ami l'altezza dell'uomo. Perché questo è il fascino morale delle lettere carducciane: quel cuore caldo e quella pulizia del costume e la serietà in tutto, nella precisione, nella sollecitudine, fin delle cose minime, che non ha mai squilibri, mai stravaganze: l'uomo dabbene va d'accordo col poeta. Nei poeti che gli si mettono di solito accanto, in una trinità un po' accademica, ed emblematica, cioè nel Pascoli e nel D'Annunzio, quell'unità è rotta, e anche la poesia, com'è evidente, ne porta i segni.

Ma se tutti i mali e i dolori poterono collaborare in qualche misura, per quanto ciò sia credibile, a concludere la sua attività artistica (meglio diremo, coincisero con quel suo affievolirsi e spegnersi: « In me la poesia — scriveva il 17 settembre 1900 — ... è una funzione che seguita il suo processo fatale, oramai presso la fine »), non tolsero di sicuro al C. l'alacrità al lavoro, che aveva raggiunto anzi in quei tempi un'abbondanza insieme oppressiva e felice.

Sono del '98 certe espressioni tra sgomente e soddisfatte: « Rade

volte o mai ho lavorato quanto e come quest'anno. E perchè? forse per obliare la trista vita e i mali presenti » (alla Billi, 5 giugno); « Quanto ho lavorato quest'anno! » (a Severino Ferrari, 17 novembre). Si veda la lettera al Menghini del 1° settembre: c'è tutto l'ampio quadro del suo lavoro, e non vi è menzionato il commento petrarchesco (« Quanta fatica! per due mila lire! — si sfogherà con Severino — Noi regaliamo il sangue nostro a perfidi beccai ») né la cura affidatagli delle stampe dello *Zibaldone* leopardiano, e manca la « pietra immane », la « gran valanga muratoriana », cioè la prefazione alla ristampa dei *Rerum Italicarum Scriptores*, della quale si consolava con la conoscenza più intima del Muratori che gli appariva « un gran brav'uomo ». E vagheggiava ancor altro: una biografia dell'Alfieri (« avrei gran voglia di farlo io, che tanto è che ci penso; tra un anno e mezzo o due, se sarò vivo »: 16 maggio '97) e, « come illustrazione al volume o volumetto delle poesie, ma fuor di quello, e dopo pubblicato quello », e cioè dopo l'uscita di *Rime e Ritmi*, « una prosa *Memorie poetiche*, storia delle mie idee, delle mie tendenze, delle mie variazioni in poesia, con versi inediti giovanili (mio testamento poetico: al diavolo gli eredi) » (lettera citata al Menghini): *Memorie* e biografia che, purtroppo, restarono solo un proposito.

E duole, perché non ci si offrono alla mente come curiosità estravaganti, e proprio perché era l'Alfieri, ed erano le memorie del Carducci a illustrazione dell'ultima sua poesia.

Quanto lavoro dunque, e come modestamente avvalorato, non più che quale fatica di « facchini onesti », e con quanta ragione, anche dopo il colpo, godeva il C. di sentirsi ancora valido l'ingegno! Diceva « anno infausto il 99 », perché tutti i nodi degl'impegni gli venivano al pettine, ma era un brontolare tutt'altro che infastidito: esausta la vena poetica, gli restava la prosa cui consacrare l'ingegno, nella quale amava giudicarsi « molto originale » (« molto a modo mio, che penso e do da pensare »).

Ma questo volume XX così invogliante a commenti e a digressioni, interessa soprattutto, l'abbiamo già detto, per l'ultima apparizione della lirica carducciana, tra il '97 e il '98; sette poesie, oltre le quali non ci sono che frammenti, del 1900 , del 1901 e 1902. Sono quei frammenti un'unica lassa della parte seconda della *Canzone di Legnano*, tentata (lui che protestava di non volere e non sapere scrivere nulla per commissione) in obbedienza a un comando della regina Margherita, e rimasta lì, naturalmente, ché non poteva certo rinnovarsi l'ispirazione di venti anni prima, e lo stento si avverte; l'inno secolare, che doveva avere la tessitura e i modi e i trapassi consueti delle grandi odi storiche, salendo dall'antichità romana al medioevo e all'età moderna, fino a Umberto re martire, ma non ha di memorabile che quell'arcana interrogazione iniziale *Chi è che lava i candidi cavalli — là da la fonte di Giuturna?*; altri ancora son pochi versi alla

penna d'oca, con la quale sperava di riprendere spedito l'uso dello scrivere (ne diedero un ricordo il Chiarini e il Sorbelli), e c'è in essi qualcosa più dello scherzo rapido; e infine una quartina, tutta timbrata del suo ben noto accento, *Il castello di San Martino*, dove sulla contemplazione dell'antico s'alza a volo, come sempre nel suo fantasticare storico, *la speranza di un tempo che verrà* (è il *lento error* in cui si perde l'anima di lui poeta — si veda, con un'aggettivazione più intensa, in *Courmayeur* —: *vien da le compiante memorie — e attinge l'eterne speranze*).

Tenuissimi bagliori poetici. Ma la poesia vera si era conchiusa degnamente col gruppo degl'idilli alpini e con le tre barbare, *La chiesa di Polenta*, *Elegia del Monte Spluga*, *Alle Valchirie*. (Della breve intitolata *Sabato Santo* non v'è riferimento alcuno nelle lettere).

In realtà, dei cinque idillietti o « bozzetti alpini » promessi alla *Nuova Antologia*, uno progettato, *Lo châlet del Sindaco*, non fu composto, due, *L'ostessa di Gaby* e in parte *Il funerale della Guida* (un raro esempio di rime ternarie, che s'intitolò poi *Esequie della Guida* e fu ripreso nel '98) sono del '95, scritti a un tempo con le due lucide quartine di *Mezzogiorno alpino;* del '98 sono soltanto *In riva al Lys* e *Sant'Abbondio*, mandati freschi freschi di fattura al carissimo Severino, con un brio, una soddisfazione che sembrano di altri anni di gran lena: « Vuoi un sonettino? », « Vuoi un piccolo epigramma idillio? ». Del *Sant'Abbondio* qualche immagine preannunziante è in una lettera da Madesimo dell'11 luglio '97: « veggo passare dinanzi le mie finestre la processione e il prete che dà la benedizione col Cristo. I *fratelli* con le toghe rosse e le donne abbrunate e velate, in ginocchione, tra l'erba alta verde, sotto gli alberi mossi dal vento, tra le grandi alpi bianche, fanno un grande effetto ». Quel tocco di rosso, e « le nevate alpi » e « le piante mosse — Da lieve aura », « gli smeraldi », « le alpigiane » in frotta vengono da quel ricordo. Al quale fu aggiunto il grande sospiro di ebrietà malinconica, che investe tutto il nitido quadro: *Oh tanto — Breve la vita ed è sì bello il mondo!*

Del sonetto sul Lys, che ha nella lettera al Ferrari quasi per sottotitolo l'indizio dell'occasione, « commentando il Petrarca », il tema è già tutto chiaro nella prosa epistolare di tre giorni innanzi, del 5 agosto '98, scritta da Gressoney St. Jean, Albergo Miravalle. « Io sto bene. E tu, poveretto, lavori e ti affanni nel caldo di riva d'Arno. Piccolo torrente nulla famoso, e pur bellissimo, la Lys, che passa avanti la mia finestra e par che canti: Miseri il tanto affaticar che giova? Il nostro pensiero passa come l'onda mia: sol de' grandi il canto si rinnova ».

Gli avea risposto Severino: « Appunto perchè 'solo dei grandi il canto si rinnova' mi mandi una sua poesia... mi dedichi un sonetto »; e il Carducci aveva liricizzato quella sua impossibilità di « altamente cantar » e l'umile e gioiosa decisione di tornare al suo cuore, cioè al Petrarca.

Ma quell'endecasillabo improvvisato nella lettera con bel vigore, « solo dei grandi il canto si rinnova », non riappare più nel sonetto. (Una nota a p. 151 al brano di lettera qui sopra riferito ricorda che il primo verso è del Petrarca, *Trionfo della morte* I, 88; il verso del *Trionfo* suona esattamente: *O ciechi, e 'l tanto affaticar che giova?* La nota aggiunge: « gli altri due, crediamo, d'invenzione del Carducci ». Lo supponiamo anche noi, tanto più che, così come lui li scrisse, versi propriamente non sono).

Il sonetto, nell'ultima terzina, fu migliorato notevolmente, con più di scioltezza e d'impeto e di canto. « Sembra che l'amicizia e l'amore lo aiutino a sentir meglio la natura » commentò finemente il Trompeo (*Carducci e D'Annunzio*, p. 225) altrove rilevando solo « una stonatura in quella bella poesia », e cioè il cognome Ferrari usato inaspettatamente in luogo di Severino, nome domestico e affettuoso (*La pantofola di vetro*, p. 206). Ma già com'era nato piacque a Severino, che stupiva, di fronte all'infaticato lavoro del Maestro, di quella « nuova giovinezza » di lui. « I suoi versi sono così cantanti e rendono talmente il sentimento comune degli uomini, che si sanno subito a memoria ».

Del *Sant'Abbondio* e dell'*Ostessa di Gaby*, le cui varianti sono minime, notò giustamente il Ferrari le « chiuse che passano battaglia; come sempre ».

E ammirò, di volta in volta, le tre maggiori liriche che chiuderanno l'ultima attività poetica del C., le tre odi barbare, delle quali nel XX delle lettere si trovano notizie interessanti, delle prime due soprattutto.

La chiesa di Polenta pare nascere in una col desiderio lento e incerto di poesia. Gli ultimi versi composti erano state tre mediocri quartine, *La mietitura del Turco*, del giugno '97, nelle quali non c'è neppure un baleno della generosa orazione parlamentare *Per Candia;* « *per la crescente mia bestialità* » (la sottolineatura è del C.), in una lettera del 15 giugno, « è un verso — egli dice — ed ecco i versi che solo oramai so fare ». Ma, dello stesso giorno, son queste parole alla Gargiolli: « La poesia, come dite Voi, o i versi come dico io? Eh! proveremo domani mattina per il fresco. Tempo di fare, ora l'avrei, ma il male è che la poesia non vuol saper più di me, ed io non voglio affaticarmi a correrle dietro ».

E intanto parla della rocca e della chiesa polentane: il pensiero s'insinua, la fantasia comincia a intiepidirsi, e, com'era solito fare, il poeta non perde tempo e s'informa storicamente. Il 18 luglio: « Fra venti, rupi e torrenti, rapisco a volo qualche strofa, e vedremo »; il 20: « ho cominciato un'odicina su la Chiesa di Polenta »; poco dopo: « Se mi vien fuori a questi giorni una poesiola su la chiesa di Polenta, ve la manderò »; 28 luglio: « E anche scrivo versi »; il 31: « Finii ieri... un'ode di 32 strofe saffiche sulla Chiesa di Polenta. Parmi non malaccio, se anche strascicata in principio e un po' lunga ». Così

l'odicina, la poesiola, quel titubante inizio son diventati un'ode assai ampia, a una ventina d'anni di distanza l'ode sorella (fu quasi creduta la palinodia) di *Alle fonti del Clitumno*. Degli altri accenni alla poesia nelle lettere è da segnalare questo: « Che Dante potesse essere stato in quella chiesa, ne dubito forte anch'io; ma la tradizione non nuoce, e il *forse* giova alla lirica che deve seguire l'anima popolare » (a Raffaello Zampa, 19 ottobre); e un altro, a Severino Ferrari, che, dopo avergli lodata con rapito entusiasmo l'ode (e la chiusa in particolare « per quello che interpreta di sentimento largamente umano, provato tutti i giorni, in certe ore ») gli aveva chiesto di sapergli dire « perché il diavolo cornuto sia la *chiave di volta* dell'ode; e in che differisca il medio evo figurato da Lei dal Manzoniano dei cori ». Al che il Maestro gli aveva risposto pienamente (7 dicembre) concludendo « *e scuro so ch'io parlo* », quasi a consentire che un po' di oscurità e durezza fossero rimaste nel testo.

Fra il 22 e il 25 settembre del '98 il poeta compieva l'elegia *Alle Valchirie per i funerali di Elisabetta Imperatrice Regina:* ma la *Rivista d'Italia* che la pubblicò per prima segnò la data 22 settembre « per dimostrazione — avvertì il C. — che la mia ode fu fatta prima del bando d'annunziano a un poeta latino » (allusione che andrà chiarita). Temeva che i distici 3 e 8 corressero pericolo d'impedimento nei dominii austriaci (lett. del 25 settembre). Nelle copie che il C. mandava prima al Menghini e poi al Ferrari le varianti fra l'una e l'altra e di entrambe con il testo definitivo sono notevoli: e manca nelle copie l'ultimo distico.

C'è la Nemesi e c'è l'Eliso in questa elegia, temi consueti del concepire storico e poetico del Carducci; la tragedia del « pugnale villano » si purifica in un'aura elisia, di mito. (Scriveva il Pascoli per la stessa occasione il suo poemetto *Nel carcere di Ginevra;* e forse nessun confronto si presterebbe meglio a far intendere, per eccesso, la differenza d'ispirazione che è di motivo etico, direi, prima che fantastico).

« Io davvero resto atterrito, dopo gli idillii! » scriveva Severino al Maestro, ricevendo *Alle Valchirie*, ma leggendo quasi due mesi più tardi sulla *N. Antologia* l'*Elegia del Monte Spluga*, esclamava: « Ella non mi aveva mica fatto cenno dei nuovi distici elegiaci! Ma sono ancora superiori agli altri delle Valchirie! ».

Superiori sono senza dubbio, ma il poeta non mi pare proprio che si fosse dimenticato di parlargliene, con quel suo tono di affabilità scherzosa e confidenziale: « E se tu sarai buono, un'altra volta ti manderò l'elegia delle fate o delle ninfe o sì vero del monte Spluga, o se vuoi degli scoiattoli e delle marmotte ». Non diceva il meglio, e si fermava alla fantasticheria magica e con gli scoiattoli e le marmotte lasciava supporre solo qualcosa di strano e di ridente. Ma aggiungeva soddisfatto, e con ragione: « Non mai il romantico fu così classico ».

Cose note, essendo pubblicato da anni l'epistolario Carducci-Ferrari e illustrata la storia dell'incontro amoroso Carducci-Annie Vivanti.

L'*Elegia del Monte Spluga* è l'elegia di Annie che si allontana una volta ancora dalla vita, o almeno dalla vista del poeta. Fu cominciata il 1° settembre '98, terminata il 4, o forse il 6; certo il 5 il C. scriveva a Severino le righe succitate. Ma se l'era portata prima dentro per una decina di giorni, giacché il 21 agosto, scrivendone ad Annie, già la tratteggiava, già la disponeva, nella sua parte centrale — il colloquio con le ninfe e le fate — nelle pieghe del ritmo che doveva rivestire. « Duolmi che tu non sei qui, dove il paese è bello meglio del solito e bellissima la stagione. Mi conforta che tutto e tutti qui ti ricordano. E ti ricordano per il tuo ingegno, per la tua grazia, per la tua bontà: il che m'intenerisce. Ti ricordano anche i luoghi. Su per la valle le fate e le ninfe, dalle foreste, dai prati, dalle cascate, dalle cime vaporose, chiedevano — Orco, che hai fatto di nostra sorella? L'hai tu divorata? — No, temibili fate, no, soavi ninfe, lo giuro. Ella è volata via dalla mia presenza, ma è tutta viva nella mia vita. E io me ne vo per il mondo con la mia grande malinconia, con la imagine sua negli occhi che mi arde, con la sua voce nel cuore che mi ammalia. Ecco: voi tutti mi parete, e siete, lei sola ». Si sente ch'egli sta comunicando all'amica un pensiero, una fantasia già ricolma, una poesia largamente abbozzata, e c'è quasi uno stacco, una parentesi, con un lievito particolare, nella lettera, la quale infatti riprende prosaicamente: « Quanto caldo avrai sofferto a Milano! Hai fatto tutto? hai dimenticato nulla? I brillanti al Monte di Pietà? i contratti col Praga? I debiti con la signora Meiani e col Continentale? ». Forse quella che non è passata interamente negli elegi è la grande, intima malinconia del poeta rimasto solo nel mondo. Ma il C. del resto non approfondì mai il tema pur così assiduo in lui della malinconia; ne segnò sempre la presenza in poche linee, ne allargò le tracce nel paesaggio. Come qui, nel « piano brullo tra calve rupi », i « pigri stagni », i « cavalli magri su le magre acque » (nell'*Elegia*, l'accostamento di note eguali tende a un effetto d'intensità suggestionante: « solcavi l'*aurea* chioma con l'*aureo* pettine »; il « crine su le *nere* clamidi *nero* », e i « cavalli *magri* su le *magre* acque »), e l' « aconìto », con la fredda apparizione. Paesaggio tratto dal reale. « Io rivedo l'ampia distesa, d'un verde gramo e stanco, solcata e chiazzata di acque sonnolente, e dove pascolano cavalli randagi... », ecc.: sono ricordi di Giovanni Bertacchi: ma lo scenario è dal C. trasfigurato in una evocazione favolosa, benchè nitida (e io non so trovarci, come il Giannessi ne *Il grande Carducci* Libr. Canova, 1958, p. 160, « un che di astratto e monotono »).

Ma tutto nell'*Elegia* è favola; ed è probabile assai che lo spunto — fate, ninfe, Loreley — venisse al poeta da « fanciullaggini » dette dalla Vivanti a lui, come la donna stessa ha narrato nei suoi vividi

Ricordi del Carducci. L'*Elegia* è, se non cronologicamente, l'ultima delle poesie compiute del C.; l' « autunnale risveglio poetico », come l'ha chiamato il Fubini, ha chiuso il suo breve ciclo. E « qualcosa è da dire sulla lettera del 21 agosto, che non si risolve e scioglie tra le altre dell'epistolario: quella rientra, per più diretta via, nella poesia del Carducci »: il giudizio, espresso da Pietro Pancrazi nel suo noto libretto *Un amoroso incontro*, è del tutto vero. Ma qui si deve aggiungere quel che ha detto Mario Fubini sul *Mondo* del 13 maggio 1958, nell'articolo *L'ultima stagione* che è un'ampia recensione a questo XX volume: le lettere ad Annie, e in particolare la prima che è come un apparir di luce, e un sollevarsi dello spirito (« Annie, ben tornata in Italia! » 9 nov. '97), assumono il loro « vero e pieno significato », il giusto tono « frammezzo a quelle altre lettere di tutt'altro tenore e argomento ».

In quella ripetizione quasi monotona, benché tutt'altro che arida e mortificata, di notizie del lavoro giornaliero e delle pratiche varie, comprese le raccomandazioni (anche di umilissimi), di stanchezza morale, di desiderio di riposo, di oblio, di solitudine, persino di ozio (due volte ritorna l'immagine « come cervo al fonte delle acque vive, anelo all'ozio »), in quel tono, almeno esteriormente, talora più dimesso che alacre, le lettere ad Annie s'alzano di suono, hanno un caldo, una confidenza, una varietà di accenti, una mescolanza di gradi sentimentali come nessun'altra. E sono, per così dire, la poesia di questo volume.

È l'amore, o quel che fu: una verità e insieme una leggenda di quell'animo per cui la presenza femminile costituì una ragione poetica di vita. Con la Vivanti il tono, certo, fu spesso di favola, quasi spontaneamente, da una parte e dall'altra, a trovar un accordo gentile, sereno e puro fra i sentimenti dei due cuori che potevano anche essere diversi: e lui fu « Orco » e lei « Piccola Annie ». Ma anche non dormiva nel C., anzi si faceva sollecito l'amore paterno, di maestro benevolo. Mai il C. si perdé o si dimenticò nei sensi: il suo amore era, a sé e agli altri, educatore. « Prendi la piccola Annie per un braccio, mettila innanzi al tuo volere, ed esigi che faccia. Ognuno deve esser padrone dell'immaginazione sua. Avanti ». La saluterà « o eroicamente amata. Alla vita o alla morte », ma quando si sentirà « percosso » dal male fisico e dal lutto della figlia, sommesso dirà: « Vieni, ti rivedrò volentieri. Spargerai un po' di letizia intorno a me »: è una preghiera ad Antigone. E c'era senza dubbio più del padre che dell'amante (o quel che fu) nella difesa ch'egli osò della *Rosa azzurra*, il dramma della Vivanti: dico osò, per il coraggio che ebbe di esporsi a un pubblico malignamente disposto, anzi di provocarlo, e non perché il lavoro teatrale demeritasse del tutto il suo apprezzamento, se in alcune cronache del tempo, passato il primo rumor di scandalo avviene d'incontrare critiche anche imparziali e benigne (e con ciò

possiamo farci un'idea di quell'opera, che non so se mai fu potuta leggere).

Questi sono dunque i principali rilievi che il presente volume invita a fare; e vari altri accenniamo rapidamente, quali, per esempio, il rinnovato rifiuto di insegnare da una cattedra romana, il disdegno per un progetto di monumento a Dante in Roma (« la cosa più insulsa e più rettorica che si potesse immaginare ») e, al Ferrari che gliela chiedeva, la data esatta, dirò da lui rettificata, della sua nascita (28 luglio 1835), che, dopo tante discussioni, dovrebbe essere accettata per la buona.

Della cura editoriale non si può forse dire tutto intero il bene che si vorrebbe: là dove al curatore Valgimigli nasce, dal pieno e caro ricordo personale, una nota, questa è sempre bella, precisa, ricca; diversamente, succede che talora manchi là dove si desidererebbe, o che sia inesatta, o insufficiente. Alle osservazioni del Fubini, nell'articolo citato, se ne possono aggiungere poche altre. A p. 54 è detto curiosamente che « l'*Isotteo* è la famosa raccolta di Sigismondo Malatesta »; naturalmente il Medini della nota a p. 123 è un errore di stampa per Medin; a p. 304 la nota 1 sarebbe stato desiderabile che ricordasse non solo chi era il Pollavini ma anche la scherzosa società dell'Aconito. Ma è da pensare, e sperare, che questa stupenda raccolta di tutte le lettere abbia nuove edizioni, in cui siano comprese correzioni e giunte, e che non debba un giorno mancare lo spazio per le lettere dei corrispondenti, dopo di che il carteggio carducciano acquisterà, come è ovvio, più colore, più respiro, e il significato e l'utilità per la cultura saranno anche maggiori.

FRANCO ANTONICELLI

ANNUNZI

La « Nuova Collezione di testi umanistici inediti o rari, pubblicata sotto gli auspici della Scuola Normale Superiore di Pisa da A. Mancini e P. O. Kristeller » presenta ora come XII Vol. il trattato « *De saeculo et religione* » di Coluccio Salutati, nell'edizione critica di B. L. Ullman (Firenze, Olschki, 1957, in 8°, pp. XXIX, 175). In un'ampia introduzione critica l'insigne studioso americano descrive i 31 codici di cui ha potuto avere notizia ed espone i criteri dell'edizione condotta sui 4 codici che più si avvicinano all'originale. Viene pure in breve e con molto garbo delineato il carattere del trattato — un'esaltazione della vita monastica ed una pittura a fosche tinte dei mali di questo mondo —, che impropriamente, preso troppo alla lettera, era parso a studiosi come il von Martin il principale documento di una « mittelalterliche Welt- und Lebensanschauung » del Salutati. Con maggiore aderenza alla realtà e riducendo il valore del testo a più giuste proporzioni, l'U. parla di documento della religiosità di Coluccio e, più in particolare, di un'occasione di sfoggiare la conoscenza della Scrittura, non senza numerose e rare citazioni da autori classici, mentre autori medioevali e Padri sono quasi del tutto trascurati (« hoc ergo sensu opus Colucii inter opera humanistica poni potest », p. VI).

È evidente il valore di pubblicazioni come questa esemplare dell'U., che fra l'altro hanno il merito di indirizzare l'attenzione verso la sostanza culturale dei testi umanistici, permettendo così di coglierne il significato storico molto meglio che mediante la considerazione, sovente astratta, del mero contenuto dottrinale.

(R. F.)

GALILEO GALILEI, *Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze*. — A cura di Adriano Carugo e Ludovico Geymonat, Torino, Paolo Boringhieri, 1958, pp. XXV-887 in 8° gr.

Nel grosso volume, che si presenta in veste tipografica molto curata ed elegante, sono contenuti, dopo una *Introduzione* dei Curatori — che si segnala per chiarezza e concisione — il testo integrale (riproducente, salvo « alcune rarissime e irrilevanti correzioni », il testo

critico stabilito da Antonio Favaro e pubblicato nel vol. 8° dell'Ed. Naz.) della importante opera galileiana che costituisce il testamento scientifico del grande scienziato, la traduzione dei suoi brani in latino, e un abbondantissimo corredo di note storico-critiche. (In fondo al volume è un breve *Indice dei nomi*).

I *Discorsi* furono iniziati nell'estate del 1633, poco dopo l'emissione della sentenza del secondo processo, la quale proibiva la diffusione del *Dialogo sopra i due massimi sistemi* e condannava il loro autore al carcere formale. Galileo, che ebbe presto commutata la pena del carcere in quella del confino presso l'arcivescovo di Siena, Ascanio Piccolomini, trovò in colui che doveva essere il suo sorvegliante, un amico e un ammiratore capace di rinfrancarlo e di esortarlo a proseguire la sua opera scientifica.

I *Discorsi* rappresentano, dopo vent'anni di infruttuosi tentativi da parte di Galileo di fare accettare alla Chiesa il copernicanesimo, un ritorno alla scienza pura, una sistemazione e rielaborazione dei risultati delle ricerche giovanili, di matematica e fisica, compiute durante quel periodo padovano (1602-1609) che lo scienziato vecchio e stanco, e ormai prossimo alla morte, considererà il più felice della sua vita. Questa la posizione occupata dai *Discorsi* nello sviluppo del pensiero galileiano secondo i Curatori, che confortano la loro interpretazione con opportune quanto precise citazioni dall'Epistolario. Se però da un lato i *Discorsi* sono un ritorno alle ricerche giovanili, essi costituiscono pure, per altro verso, « il proseguimento, formale e sostanziale, del *Dialogo* condannato ». Nesso formale: entrambe le opere sono a struttura dialogica, e vi compaiono gli stessi interlocutori: Simplicio, Salviati, Sagredo. Ma ora Simplicio perde molto della sua sciocchezza e, con essa, anche molto della sua comicità: ora è assertore di esigenze molto serie e scientificamente rispettabili. Chiaro segno — rilevano i Curatori — di un mutamento di Galileo nel proprio atteggiamento verso Aristotele, di un riavvicinamento al grande Greco, della cui opera scientifica egli tende ora sempre più a considerarsi il continuatore. Il nesso sostanziale tra *Dialogo* e *Discorsi* « scaturisce dal legame che congiunge in modo indissolubile — nel pensiero di Galileo — la nuova meccanica con la difesa del copernicanesimo »: i *Discorsi* costituiscono un diretto sviluppo delle tesi sostenute nel *Dialogo*. Anche dopo la condanna Galileo rimane per la tesi copernicana.

La seconda parte della *Intr.* narra con vivezza le laboriose vicende della stampa dei *Discorsi*: le infruttuose trattative dello Scienziato — impaziente di pubblicare la sua opera — col Pieroni, suo antico allievo (che si trovava allora in Germania), e col Micanzio (il Servita amico del Sarpi) e quelle, coronate da successo, con Ludovico Elzeviro, che venne a visitarlo ad Arcetri. (Della ed. elzeviriana, Leida 1638, è riprodotto fotostaticamente il frontespizio).

Dopo un elenco delle posteriori edizioni dei *Discorsi*, i Curatori passano a trattare dei metodi da loro seguiti nella stesura delle note e nella traduzione dei brani latini dichiarando anzitutto di avere avuto « il preciso intento di agevolare al lettore la comprensione più completa del testo galileiano e dei problemi da esso suscitati ». Abbondano perciò le note di carattere erudito, molto utili, in cui si fa la storia dei singoli problemi scientifici e tecnici — di cui si tratta nei *Discorsi* — dalla antichità classica fino ai discepoli immediati di Galileo. Nella composizione delle note si è tenuto molto conto del problema centrale oggi dibattuto dai critici di Galileo: il problema del « platonismo » dei *Discorsi* in rapporto alla valorizzazione concomitante delle « sensate esperienze », problema che va convertito — secondo i Curatori — in quello, non meno attuale, della « connessione dinamica tra tecnica e scienza ».

La versione dal latino evita la terminologia matematica moderna: vuole presentare il procedimento dimostrativo di Galileo nella sua realtà storica, con tutti i suoi impacci e confusioni e inesattezze, e perfino i suoi caratteri stilistici.

La natura della collaborazione che ha condotto alla pubblicazione di questa importante opera è chiarita da una nota di L. Geymonat: essa si basa — afferma l'illustre Studioso — su un sostanziale accordo dei due Curatori circa l'interpretazione dell'opera di Galileo. Tale accordo ha permesso che uno solo di essi, il Carugo, si assumesse il compito della traduzione e insieme della stesura delle note, rimanendo tuttavia solidale la responsabilità del lavoro. Per avere un'idea della utilità e della ricchezza delle note basterà leggere, ad esempio, quella, così vivace e interessante, sul *cannocchiale* (pp. 597-601).

Al testo dei *Discorsi*, come figura nella ed. principe elzeviriana, è fatto seguire lo scritto sulla *Forza della percossa*, dettato da Galileo all'Ambrogetti intorno al 1638 (e pubblicato la prima volta, erroneamente come *Giornata sesta* dei *Discorsi*, nell'ed. fiorentina del 1718 delle Opere di Galileo a cura del Bonaventuri) e quello *Sopra le definizioni delle proporzioni di Euclide* (pubblicato per la prima volta nel 1674, a Firenze, dal Viviani). Seguono infine i *Frammenti* galileiani (riguardanti problemi trattati nei *Discorsi*) già sistemati dal Favaro in fondo al volume ottavo della Edizione Nazionale.

(R T)

Ugo Foscolo, *Liriche scelte, I Sepolcri e le Grazie*, con commento di Severino Ferrari, seconda edizione riveduta, corretta e accresciuta da Oreste Antognoni, nuova presentazione di Sergio Romagnoli (Biblioteca carducciana, V), Firenze, Sansoni, 1957, pp. XVIII-XVI-186.

Fra i volumi della « Biblioteca carducciana » recentemente ristampati dall'editore Sansoni merita di essere particolarmente segnalato

questo commento foscoliano, che ci dà ad un tempo la misura delle qualità critiche di Severino Ferrari e un valido esempio di applicazione delle norme dettate dal Carducci ai suoi collaboratori. A contatto con un autore come il Foscolo, che ebbe un così vivo senso del valore umanistico dell'espressione e così chiara la coscienza del legame tra la parola sua e quella dei poeti di tutta la tradizione, il metodo storico si dimostrò particolarmente proficuo e condusse ad una più attenta ed obiettiva lettura di quella poesia; il Ferrari infatti nelle sue chiare e puntuali note è sempre teso a cogliere i sensi più riposti di ogni particolare del testo, ad illustrare, tenendo a fronte poeti ed eruditi antichi e moderni, quelle « idee accessorie » che il Foscolo poneva come elemento essenziale della poesia, senza per tanto mai disperdersi nella vana erudizione. La sua edizione quindi rappresenta, anche per il carattere della scelta (fu del Ferrari, come del Carducci, la preoccupazione di separare la produzione poetica del Foscolo dalle molte altre composizioni da lui ripudiate e tuttavia continuamente ricorrenti nelle raccolte), un momento importante nella storia della critica foscoliana, e resta ancor oggi la miglior guida alla lettura del nostro poeta; e nulla toglie al valore del commento che esso, dopo gli studi più recenti, ci possa sembrare per qualche aspetto manchevole, soprattutto per esservi trascurati i legami tra le poesie e l'*Ortis*, come mostra Sergio Romagnoli nella informata presentazione, che vuol essere anche un sommario profilo della personalità del Ferrari. È da aggiungere infine che, per quanto a diversi risultati ci condurrà il paziente lavoro filologico di Francesco Pagliai, il Ferrari, non del tutto soddisfatto dell'edizione del Chiarini, tentò di raccogliere i diversi frammenti delle Grazie unendoli con brani di prosa, così da non tradire il carattere fondamentale del carme e, nello stesso tempo, non distrarre i lettori con richiami e sospensioni continue; se egli avesse tenuto maggior conto della *Dissertazione* del 1822, come di un testo definitivo, l'unico pubblicato dal Foscolo stesso, anche per questo aspetto considereremmo esemplare la sua edizione.

(G. B.)

Riceviamo dal prof. Pietro Mazzamuto una lunga lettera a proposito dell'annunzio del suo commento manzoniano apparso nel fasc. 410-11 (pp. 487-8) di questo *Giornale*. Il M. confuta alcune obiezioni del Braccesi alle sue note, e particolarmente a quella sulla parola « giustizia » pronunciata da Renzo, ricordando che egli ha scritto: « Renzo intende dire che in mancanza d'altra giustizia si sarebbe fatta giustizia da sè o se la sarebbe fatta fare con la violenza »; sulla « delicatezza » del padre guardiano, rinviando ai commenti del Pistelli e del Russo, e insistendo sul valore del termine « ospitazione », che per lui non avrebbe soltanto un preciso valore tecnico; ammette

l'esistenza di un'autentica svista (a p. 348 del suo commento), non diversa però da quelle in cui qualsiasi autore di questi lavori può incorrere; e quanto ai critici « malsicuri » che il Braccesi gli rimprovera di aver seguìto, dichiara che tali non gli sembrano quelli da cui egli ha accolto qualche proposta, il De Sanctis, il Momigliano, il Russo, il Petrini, il Sapegno e il Marcazzan. Nega infine di aver mai dissimulato il suo debito verso l'edizione Ghisalberti, che egli non ha citata nella seconda appendice di carattere scolastico, bensì nella prima a carattere critico, e « citata col dovuto rispetto mettendone in luce gli indiscutibili pregi a conclusione logica di un breve e specifico esame delle principali edizioni critiche del romanzo ». Lo assicuriamo a nostra volta che, quale possa essere stata la sua impressione dell'annunzio del Braccesi, nessuna « insinuazione » è stata fatta contro di lui dal *Giornale*, che non può non riconoscere la indubbia onestà del suo procedere.

*

Paolo Toschi, « *Fabbri* » *del folklore. Ritratti e ricordi.* (Nuova serie di studi e testi dell'Istituto di storia della tradizioni popolari dell'Università di Roma), Signorelli, Roma 1958, in 8°, pp. 215.

Per la « nuova serie di studi e testi » dell'Istituto di storia delle tradizioni popolari da lui diretta presso l'Università di Roma, Paolo Toschi ha messo insieme, riunendo cose edite e inedite, un volume di « ritratti e ricordi » di notevole interesse. I « *commemorati* » (di viventi noto soltanto il Pettazzoni) sono 15; le pagine loro dedicate più o meno larghe secondo il posto occupato da ognuno negli studi folkloristici ed anche secondo i rapporti ch'ebbero col Toschi. Inizia la serie un saggio inedito su « Giuseppe Giusti e le tradizioni popolari » che sta a sè anche per ragioni di cronologia. Seguono medaglioni e « medaglion ini » di Mario Menghini, Giggi Zanazzo folklorista, Gennaro Finamore, Paolo Emilio Pavolini, Michele Barbi, Giulio Bertoni, Giovanni Giannini (1), Antonio d'Amato, Pier Settimio Pasquali, Benedetto Croce studioso di letteratura popolare, Giovanni Crocioni, Francesco Balilla Pratella, Pier Silverio Leicht, Mariano Pelaez, Ferdinando Neri, Fulvio Maroi, Eugenio Cirese, Raimondo Zamponi, Raffaele Pettazzoni, Pio Rajna.

Il T. attinge a ricordi e dispone di dettagli spesso non comuni, può fondare i suoi giudizi sulla sua lunga esperienza, dà vita ai ritratti insistendo su ciò che conferisce ad essi carattere personale. I capitoli più interessanti son quelli dedicati allo Zanazzo (di cui stampa aggiunte inedite ai volumi sulle tradizioni popolari romane), al Fina-

1) Meriterebbe che qualche giovane studioso si occupasse delle lettere del Giannini conservate nell'Archivio di Stato di Lucca.

more, al Barbi, a Mariano Pelaez, ma anche i ritratti più brevi sono sempre ricchi d'interesse. Da notare le lettere (del Pitrè, del Monaci, del Barbi) che il T. pubblica in appendice ai ritratti.

È superfluo ricordare che alcuni degli autori « commemorati » nel volume del T. hanno più importanza come storici della letteratura che come folkloristi; ma anche sotto quell'aspetto il volume sarà letto non senza profitto.

(G. V.)

Mariannina Coffa, *Lettere ad Ascenso*, a cura di Gino Raya (Collana di narrativa, I) Siracusa Roma, Editrice Ciranna 1957, pp. 184, con 5 tav. f. t., in 8°.

L'autrice (1841-1878) nata a Noto, vissuta in Sicilia sempre, scrittrice di strofi romantiche, non meritava che un fuggevole cenno in una storia della cultura regionale: queste lettere, che il R. ha per primo valutato nel loro valore psicologico (la prefazione che vi premette è informatissima), la mostrano in un aspetto nuovo, rivelando una dolorosa e appassionante storia d'amore e di sacrificio, sopportato con altezza di coscienza e con mirabile forza d'animo.

(G. De Bl.)

ERICH AUERBACH

La scomparsa di Erich Auerbach, avvenuta il 14 ottobre 1957 a Wallingford nel Connecticut, ci ha colpito tanto più dolorosamente, quanto più improvvisa ce n'è giunta la notizia, a breve distanza dalla visita di lui in Italia. Sono di ieri le parole con cui ci diceva il suo compiacimento per l'edizione italiana (Einaudi, Torino, 1956) dell'opera sua più ambiziosa e cui teneva di più: quel libro *Mimesis* nel quale s'era felicemente sforzato di costruire, per monografie stilistiche su campioni significativi, una storia di come lo spirito occidentale s'è svolto, da Omero giù fino ai giorni nostri, nello scavo letterario dell'umile realtà quotidiana. Sono di ieri i discorsi con cui ci esponeva a grandi tratti il disegno d'una nuova opera — *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter* (apparsa ora postuma a Berna presso l'editore Francke) — nella quale l'esperienza d'eccezionale latitudine compiuta con *Mimesis* veniva a riconcentrarsi, secondo la linea annunciata dal saggio *Sermo humilis* (pubblicato nelle *Romanische Forschungen*, 1952 e 1954), sul problema chiave della filologia romanza e insieme della storia occidentale: il trapasso dal mondo classico al moderno. Era la soddisfazione, erano i progetti d'uno studioso giunto ormai alla più matura consapevolezza di problemi e di metodo, e ancora nel pieno delle forze e dell'entusiasmo; era, senza indizi di ripiegamento, un'attività quanto mai fervida e sicura, che non s'immaginava dovesse interrompersi tanto presto. A riconsiderarla ora — irrevocabilmente conchiusa come documento d'una personalità, ma così aperta come insegnamento da raccogliere e svolgere — essa ci colpisce soprattutto per la paradigmatica coerenza dell'impegno, mantenuto e approfondito attraverso una vicenda biografica anch'essa in certo senso esemplare.

Nato a Berlino il 9 novembre 1892, l'Auerbach aveva conseguito dapprima, nel 1913, il dottorato in giurisprudenza, poi, dopo l'interruzione causata dalla prima guerra mondiale, nel 1921, il dottorato in lettere. Il passaggio, non certo eccezionale, dal diritto alla filologia sembra acquistare in questo caso un meno banale significato proprio dall'interposto sconvolgimento bellico: non è tanto uno spo-

stamento, quanto un approfondimento degli interessi d'una forte personalità etica, dal piano del formalismo casistico a quello della forma individuata, conservandosi dall'esperienza giuridica il senso istituzionale della letteratura nelle sue strutture interne e nei suoi rapporti con le strutture della società. L'Auerbach veniva così a trovarsi spontaneamente sulla linea dei nuovi orientamenti, stilistico da un alto, sociologico dall'altro, in condizioni di felice predisposizione all'innesto dei loro motivi più validi sul tronco dello storicismo idealistico hegeliano, alla cui tradizione s'era formato. L'attenzione allo stile, inteso ancora in senso prevalentemente tecnico, ma già al paragone con una materia tramata d'empiria terrena, è evidente fin dalla dissertazione di dottorato *Zur Technik der Frührenaissancenovelle in Italien und Frankreich* (Heidelberg, 1921). D'altra parte, il motivo sociologico s'afferma nel modo più esplicito integrando dialetticamente alla nozione d'autore, oggetto irrelato di certo estetismo impressionistico, il reattivo della più fluida ma non meno concreta e storicamente necessaria nozione di pubblico, con il saggio del 1933 che s'intitola appunto *Das französische Publikum des 17. Jahrhunderts* (ristampato poi nelle *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*, Bern, 1951). Tecnica letteraria e condizioni sociali — *Literatursprache und Publikum:* — ecco già quelli che saranno, significativamente ostentati nel titolo ch'egli assegnava alle sue ultime ricerche, i due poli costanti della problematica auerbachiana. E già al centro della loro dialettica si viene definendo quello che sarà il tema fondamentale di *Mimesis:* il rapporto tra letteratura e realtà, la letteratura come rappresentazione e dunque come analisi conoscitiva della comune realtà, esistenzialmente determinata nei suoi più elementari aspetti pratici ed economici. L'opera letteraria risolta in costruzione consapevole piuttosto che in un mistico appello all'ispirazione, estroflessa a colloquio drammatico con un pubblico storicamente condizionato piuttosto che sigillata fuori del tempo nell'intimità d'un soliloquio lirico, indagata come scavo del faticoso mondo reale piuttosto che come contemplazione d'un astratto mondo fantastico: sono questi i termini d'una concezione della letteratura e d'una conseguente attività critica orientate, se vogliamo, a una certa parzialità, ma che implicano alla radice una scelta volontaristica, dunque essenzialmente morale: la scelta dell'impegno di contro all'evasione.

A confermare e ad approfondire il significato di tale scelta, sopraggiunge l'esilio. L'Auerbach, che nel 1923 aveva ottenuto un posto di bibliotecario nella Staatsbibliothek di Berlino, e nel 1929 era stato chiamato a succedere a Leo Spitzer sulla cattedra di filologia romanza nell'Università di Marburg, si trovò, come lo stesso Spitzer e non pochi altri fra i migliori intellettuali tedeschi, a dover abbandonare la Germania, straniata al mondo civile dalla bestialità nazista. Perduta la patria naturale, tanto più fonda viene a scavarsi nella sua coscienza la

patria ideale: quell'alta spiritualità « europea » che aveva ispirato — da Goethe a Mann — la stessa tradizione tedesca cui egli vuol conservarsi fedele, l'Europa della *Geistesgeschichte* romantica, che ha il suo nucleo originario nella civiltà romanza, ossia nello stesso oggetto istituzionale della sua professione di filologo. La Turchia gli dà asilo, l'Università di Istanbul gli offre, nel 1936, una cattedra, e là, ai margini dell'Europa geografica egli trascorre il decennio più drammatico della nostra storia recente, iniziando i suoi nuovi studenti al senso della cultura europea e agli studi per essa centrali di filologia romanza (di queste lezioni è frutto il manuale *Introduction aux études de philologie romane*, Frankfurt, 1949), e insieme rimeditando sulle pagine di scrittori e filosofi neolatini la sua amara esperienza (significativo è a questo proposito il saggio *Der Triumph des Bösen: Versuch über Pascals politische Theorie*, nell'*Archiv für Philosophie*, Instanbul, 1946). Agli anni dell'esilio in Turchia, precisamente al 1940, risale anche la prima stesura del libro *Mimesis* (1ª ediz. in lingua tedesca: Bern, 1946). Concepito mentre la seconda guerra mondiale, appena iniziata, metteva tragicamente in questione il destino europeo, esso è tutto proteso ad approfondire la coscienza di quella tradizione che nella vecchia Europa affonda le sue radici, ma che può ormai chiamarsi « occidentale »; insomma a meglio interpretare, in una visione unitaria del suo svolgimento, il significato di quella civiltà di cui l'America ha raccolto e s'accinge a difendere i valori. E nella radicalizzazione del suo storicismo a prospettivismo relativistico e sperimentalista, nella sua impostazione antispecialistica ed anticonvenzionale, nella consapevole elasticità d'una terminologia che esprime concetti tensori piuttosto che categorie rigidamente definite, non sembrerà azzardato riconoscere anche un moto di fiduciosa apertura verso la spregiudicatezza caratteristica dello spirito americano. Di là dalle contingenze pratiche, apparirà quindi come uno svolgimento conseguente di questa apertura che dopo la guerra l'Auerbach sia portato, come tanti altri esuli ma in fondo con più specifica predisposizione, ad accogliere il richiamo delle Università americane: prima la Pennsylvania State University (1947-49), poi l'Institut for Advanced Studies di Princeton (1949-50), infine (dal 1950) la Yale University, e che in America egli conchiuda la sua operosa giornata, con lo sguardo rivolto di nuovo all'Europa e soprattutto alle origini romanze (oltre al libro che stava preparando, uno dei suoi ultimi saggi è *Ueber das altfranzösische Leodegarlied*, in *Syntactica und Stilistica, Festschrift für E. Gamillscheg*, Tubingen, 1957).

Ripercorso così per sommi capi il suo itinerario ad un tempo mentale e biografico, resta ancora — particolarmente in questa sede — l'obbligo di menzionare i più specifici contributi dell'Auerbach agli studi di letteratura italiana. A parte la già citata tesi di dottorato, cui si può in qualche modo ricollegare il capitolo di *Mimesis* su

Frate Alberto, due autori soprattutto hanno attirato la sua attenzione critica: due autori — un filosofo ed un poeta — il cui studio ha accompagnato tutta la sua vita senza distinzione di periodi, e che si possono perciò considerare come due costanti di riferimento dei suoi interessi mentali. Il filosofo è Vico, della cui *Scienza nuova* l'Auerbach pubblicò nel 1924 un'eccellente traduzione tedesca, preceduta da un'acuta introduzione (*Vico's Neuer Wissenschaft, nach der Ausgabe vom 1744 übersetzt und eingeleitet*, München, 1924), e al quale continuò a dedicare di tempo in tempo notevoli saggi: *Vico und Herder* (in *Deutsche Vierteljahrschrift*, 1936), *G. B. Vico und die Idee der Philologie* (in *Estudis Universitaris Catalans*, 1936), *Sprachliche Beiträge zur Erklärung der Scienza nuova von G. B. Vico* (in *Archivum Romanicum*, 1937), *Vico and aesthetic historism* (in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1948), *Vico und der Volksgeist* (in *Festschrift Rüstow*, 1955), fino allo scritto *Vico's Contribution to Literary Criticism*, apparso postumo negli *Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer*, 1958. Il poeta è Dante, al quale l'Auerbach dedicò la sua tesi d'abilitazione *Dante als Dichter der irdischen Welt* (Berlin-Leipzig, 1929) e la sua prolusione di Marburg *Entdeckung Dantes in der Romantik* (in *Deutsche Vierteljahrschrift*, 1929), poi i pregevoli saggi *Sacrae Scripturae sermo humilis*, *Figura*, e *Franz von Assisi in der Komödie*, raccolti successivamente nel volume *Neue Dantestudien* (Istanbul-Zürich, 1944), infine il capitolo *Farinata und Cavalcanti*, in *Mimesis*, e diversi altri articoli sparsi: *Figurative texts illustrating certains passages of Dante's Commedia* (in *Speculum*, 1946), *Rising to Christ on the Cross* e *Saul's pride: Purg. XII*, 40-42 (in *Modern Language Notes*, 1949), *Dante's prayer to the Virgin and earlier eulogies* (in *Romance Philology*, 1949-50). Vico e Dante: di là dal valore dei singoli contributi, che in vario modo è pur sempre notevole, di là dalla significativa continuità di lettura e meditazione ch'essi documentano, ciò che più colpisce è, ancora una volta, la generosità dell'impegno implicito nell'elezione di questa coppia, di portata davvero simbolica.

AURELIO RONCAGLIA.

GIUSEPPE ORTOLANI

All'alba del 13 luglio scorso si è spento a Feltre Giuseppe Ortolani. Quivi era nato il 4 marzo 1872, ereditando dal padre, professore d'italiano e compagno di Garibaldi al Volturno, l'amore per le lettere e un profondo sentimento patriottico, che alimentarono il suo spirito fiero e generoso nel corso della lunga e non facile esistenza. Lau-

reatosi a Padova, insegnò successivamente nel Ginnasio comunale e nell'Istituto Commerciale di Feltre, per poi passare all'Istituto Tecnico di Bologna, dove rimase per oltre un ventennio. Quando poté finalmente raggiungere Venezia, a cui aveva aspirato fin dagli anni giovanili, era già ai limiti della pensione. Dapprima ottenne un incarico presso l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, curando la progettata *Bibliografia Veneziana*, quindi, nel 1937, fu nominato conservatore della « Casa di Goldoni », che il Comune aveva fatto restaurare per adibirla a museo goldoniano e a biblioteca teatrale. Qui trascorse in un sereno e laborioso tramonto, l'ultimo periodo della sua vita.

Giuseppe Ortolani era noto in tutto il mondo come il più autorevole studioso del Goldoni, il sommo commediografo a cui egli dedicò ben cinquant'anni di studi pazienti ed appassionati. Si era fatto notare agli inizi del secolo con un poderoso volume, *Settecento. Per una lettura dell'ab. Chiari* (Venezia, 1905), frutto di ampie e minute ricerche, in cui erano già evidenti i suoi orientamenti di gusto e di metodo, la serietà e l'equilibrio critico. Chiamato a far parte, con Edgardo Maddalena e Cesare Musatti, del comitato di redazione della monumentale edizione delle *Opere complete di Carlo Goldoni*, voluta dal Municipio di Venezia, si accinse all'ardua impresa con entusiasmo, e, scomparsi prematuramente i suoi compagni, continuò da solo, riuscendo a portare a termine questo eccezionale lavoro in 39 volumi (manca solo il volume degli indici), malgrado le molte ed imprevedibili difficoltà. L'attenta revisione testuale e le preziose note storiche, che accompagnano ogni opera, hanno reso fondamentale questa edizione, come gli studiosi goldoniani ben sanno. Quasi contemporaneamente l'Ortolani veniva pubblicando con gli stessi criteri un'altra edizione completa delle opere del Goldoni, ma più maneggevole, nella collezione dei « Classici Mondadori », in 14 volumi (1935-1956). Inoltre curava un'edizione di commedie scelte, in 2 volumi, per « I Classici Italiani » della UTET (1948-49). Ma anche nel campo della critica l'Ortolani ha lasciato delle pubblicazioni di notevole valore. La sua monografia, *Della vita e dell'arte di Carlo Goldoni* (Venezia, 1907), ricca di felici intuizioni e di limpidi giudizi, conserva ancor oggi tutta la sua validità, come è stato confermato dagli studi più recenti. Dei numerosi scritti successivi, che testimoniano una conoscenza vastissima del sec. XVIII e il possesso di una erudizione non frammentaria ma di solido e stimolante impianto culturale, ci limiteremo a citare il volume *Voci e visioni del Settecento veneziano* (Bologna, 1926); i saggi *Italie et France au XVIII siècle*, in « Etudes Italiennes » (1928-29); *Appunti sui melodrammi giocosi del Goldoni*, in *Mélanges Hauvette* (1934); e, nella « Rivista Italiana del Dramma », *Intorno alla « Putta onorata » di Carlo Goldoni* (1937), *Carlo Gozzi ipocondriaco, da un carteggio inedito degli anni* 1785-87 (1938), *Appunti per la storia della riforma del teatro nel Settecento* (1939), *Appunti per la storia della riforma*

goldoniana (1939), *Carlo Gozzi e la riforma del teatro, dagli scritti inediti* (1940), *Commedie aristocratiche di C. Goldoni* (1943). Particolarmente attiva è stata la sua collaborazione con articoli letterari e storici a « Il Marzocco », all' « Ateneo Veneto », alla « Rivista di Venezia », alla « Libertà Economica », alla « Gazzetta di Venezia »; collaborò anche al « Giornale Storico », discutendo con ricchezza di notazioni una memoria di R. Ortiz su *Goldoni e la Francia* (94, 78) e il volume goldoniano di E. Rho (109, 106). Ricordiamo, infine, che è sua la voce *Goldoni* dell'Enciclopedia Italiana; che ha curato anche un'edizione delle *Opere scelte* di M. Cesarotti, in 2 volumi (Firenze, 1945-46); e che è autore di una pregevole *Letteratura Italiana* (Bologna, 1931-33, poi Torino, 1948), in cui diede una prova eccellente non solo delle sue non comuni qualità espositive, ma anche del suo metodo critico, lontano sia dalla erudizione spicciola come dalle astrattezze estetizzanti, volto invece con vivo senso della concretezza storica alla scoperta dei valori più autentici di ogni scrittore. Nel 1941 l'Accademia d'Italia gli conferiva un premio, in riconoscimento della capitale importanza della sua opera « per la conoscenza del teatro settecentesco italiano ».

Questi i meriti del letterato, in cui però si rispecchia l'invidiabile misura interiore dell'uomo, lungo una vita spesa in umiltà al servizio della cultura e degli studiosi, che numerosissimi, italiani e stranieri, mai ricorsero inutilmente (e noi ne fummo testimoni) alla sua profonda dottrina e alla sua squisita bontà. La sorte benignamente ha concesso a Giuseppe Ortolani di essere presente alle grandiose manifestazioni tributate l'anno scorso al genio comico di Carlo Goldoni, il cui trionfo nei paesi più lontani e diversi egli aveva preparato con una dedizione durata l'intera esistenza.

NICOLA MANGINI

INDICE ALFABETICO

DELLE RASSEGNE, DEL BOLLETTINO E DEGLI ANNUNZI

In quest'Indice, che comprende l'intera annata (vol. CXXXV), sono registrati i nomi degli autori e degli editori; i titoli delle opere sono dati per lo più in forma abbreviata.

Alessio F., v. Cattaneo, 404.

Alighieri D., *Commedia*, ed. T. Casini (presentaz. F. Mazzoni), 477.

Amerio R., *A. Manzoni filosofo e teologo*, 653.

Anceschi L., *Il Gargiulo e la critica*, 491.

Aquilecchia G., v. Bruno, 133.

Ariosto L., *Orlando Furioso*, ed. P. Papini (presentaz. G. Nencioni), 477.

Ariosto O., *Argomenti della Gerusalemme Liberata*, 480.

Baron H., *The crisis of the early Italian Renaissance*, 631.

Basile G. B., *Il Pentamerone*, versione ital. di B. Croce, 481.

Biagini M., *Vita di G. Pascoli* 416.

Biblioteca (La) Comunale di Milano, 491.

Bertolino A., v. Cattaneo, 404.

Boccaccio G., *Il Decameron*, ed. N. Sapegno, 116.

Bosco U., *Titanismo e pietà in G. Leopardi*, 145.

Bozzetti C., *Storia interna del c. X, Inf.*, 485.

Branca V., *Boccaccio medievale*, 116.

Brand C. P., *Italy and the English Romantics*, 468.

Broggini R. *Carlo Salvioni*, 492.

Bruno G., *Due dialoghi sconosciuti e due noti*, ed. G. Aquilecchia, 133.

Caddeo R., v. Cattaneo, 404.

Carducci G. *Lettere*, vol. XX, 658.

Carugo A., v. Galilei, 673.

Casini T., v. Alighieri, 477.

Catalogo del fondo leopardiano (Bibliot. Comun. di Milano), 492.

Cattaneo C., *Scritti filosofici, letterari e vari*, ed. F. Alessio, 404.

— *Opere scelte*, ed. E. Sestan, 404.

— *Scritti storici e geografici*, ed. G. Salvemini ed E. Sestan, 404.

— *Scritti economici*, ed. A. Bertolino, 404.

— *Epistolario* ed. R. Caddeo, 404.

— *Scritti critici*, ed. M. Fubini, 404.

Celebri polemiche letterarie, 490.

Chauvet V., *Manzoni, Stendhal, Hugo*, ed. C. Cordié, 647.

Chiari A., v. Manzoni, 487.

Chiomenti Vassalli D., *Giulia Beccaria*, 465.

Cocito L., *Lirica trobadorica*, 476.

Coffa M., *Lettere ad Ascenso*, ed. G. Raya, 678.

Cordiè C., *Romanticismo e classicismo nell'opera di Victor Chauvet*, 647.

Cordiè C., v. Chauvet, 647.

Corso R., *Studi di tradizioni popolari*, 491.

Corti M., *G. Perticari, V. Monti e la questione della Crusca*, 490.

Croce B., v. Basile, 481.

Dionisotti C., *Discorso sull'Umanesimo italiano*, 437.
Dossena G., *L'« Esquisse » dell'Alfieri*, 486.

Fatini G., *Bibliografia della critica ariostea* (1510-1958), 479.
Fatini G., v. Firenzuola, 448.
Felcini F., *Bibliografia della critica pascoliana*, 416.
Ferguson W. K., *The interpretation of italian humanism: the contribution of H. Baron*, 477.
Ferrari G., *Opere scelte*, ed. E. Sestan, 404.
Ferrari S., v. Firenzuola, 480.
Ferrari S., v. Foscolo, 675.
Ferrata G., *Aspetti polemici della Ronda*, 491.
Ferrero G. G., v. *Marino e i marinisti*, 136.
Firenzuola A., *Prose scelte*, ed. S. Ferrari (presentaz. A. Seroni), 480.
Firenzuola A., *Opere scelte*, ed. G. Fatini, 448.
Flora F., *G. Pascoli*, 416.
Folena G., v. Parodi, 127.
Foscolo U., *Liriche scelte*, ed. S. Ferrari, pres. S. Romagnoli, 675.
Fubini M., v. Cattaneo, 404.

Gaeta F., v. J. Maio, 439.
Galilei G., *Discorsi intorno a due nuove scienze*, ed. A. Carugo e L. Geymonat, 673.
Garin E., *Studi sul platonismo medioevale*, 425.
Garin E., *La polemica fra A. Poliziano e P. Cortesi sullo stile*, 490.
Geymonat L., *G. Galilei*, 453.
Geymonat L., v. Galilei, 673.
Ghisalberti F., v. Manzoni, 486.
Ghisalberti F., v. Manzoni, 487.
Gnocchi M., *Intorno ad un presunto romanzo di G. Scalvini*, 486.

Innamorati G., *Tradizione e invenzione in P. Aretino*, 638.

Leopardi G., v. *Catalogo Fondo Bibliot. Com. di Milano*, 492.

Maio J., *De maiestate*, ed. F. Gaeta, 439.
Manzoni A., *I promessi sposi*, ed. F. Ghisalberti, 486.
Manzoni A., *Tutte le opere*, edd. A. Chiari e F. Ghisalberti, 487.
Manzoni A., *I Promessi Sposi*, ed. P. Mazzamuto, 487.
Marino G. B., *Opere scelte* (e Marinisti), ed. Ferrero, 136.
Marino G. B., *Anversa liberata, De' capelli di S. Maria Maddalena*, ed. F. Salsano, 455.
Mazzamuto P., v. Manzoni, 487, e 676.
Mazzoni F., v. Alighieri, 477.
Moretti W., *Magalotti e il suo secolo*, 143.
Nardi B., *Il c. X del Parad.*, 426.
Natali G., *Guido Fortebracci carducciano e anticarducciano*, 489.
Nencioni G., v. Ariosto, 477.
Novelle del Cinquecento, ed. G. B. Salinari, 444.

Olschki L., *L'Asia di Marco Polo*, 627.
Omaggio a Pascoli (a cura di M. Valgimigli e A. Vicinelli), 416.

Palumbo P., v. *Sposizione del Vangelo secondo Matteo*, 428.
Papini P., v. Ariosto, 477.

PARODI E. G., *Lingua e letteratura*, ed. G. Folena, 127.
PETRINI D., *Dal barocco al decadentismo*, ed. V. Santoli, 459.
PIROMALLI A., *La poesia di G. Pascoli*, 416.
POMA L., *Una lettera inedita del Goldoni*, 481.
POMA L., *Intorno ad «Alcune poesie di Ripano Eupilino»*, 485.

QUAZZA G., *Le riforme in Piemonte* (sec. XVIII), 482.

RAGUSA O., *Mallarmé in Italy, Influence and Critical Response*, 489.
RASTELLI D., *Letture boccaccesche*, 484.
RAYA G., v. Coffa, 678.
ROMAGNOLI S., v. Foscolo, 675.
ROMAGNOSI G. D., *Opere*, ed. E. Sestan, 404.
ROMANÒ A., *Carducci e gli amici pedanti*, 491.
RONCONI A., *Interpretazioni grammaticali*, 630.
RUSSO L., *Carducci senza retorica*, 472.

SALINARI G. B., v. *Novelle del '500*, 444.
SALSANO F., v. Marino, 455.
SALUTATI C., *De saeculo et religione*, ed. B. L. Ullman, 673.
SALVEMINI G., v. Cattaneo, 404.
SALVIONI C., (*Bibliografia delle opere di C. S.*) ed. R. Broggini, 492.
SANTOLI V., v. Petrini, 459.
SAPEGNO N., v. Boccaccio, 116.
Sposizione del Vangelo sec. Matteo (Coll. Testi sicil.), ed. P. Palumbo, 428.
SEGRE C., *La polemica della lingua dal Bembo al Trissino*, 490.
SERONI A., v. Firenzuola, 477.
SESTAN E., v. Ferrari, 404.
SESTAN E., v. Romagnosi, 404.
SESTAN E., v. Cattaneo, 404.
Studia Ghisleriana, 1957, 484.
Studi Danteschi, XXXIV-1957 n. serie, 476.
Studi di Filologia Italiana, 1957-XV, 423.

TASSO T., *Gerusalemme liberata* (disegni di D. Mona, argomenti di O. Ariosto), 480.
TOSCHI P., « *Fabbri* » *del folklore*, 677.

ULIVI F., *Il primo Carducci*, 151.
ULLMAN B. L., v. Salutati, 673.

VALGIMIGLI M., *Pascoli*, 416.
VALGIMIGLI M., v. Carducci, 658.
VENTURI F., *Il viaggio a Genova di G. B. Biffi; D. F. Vasco*, ecc., 483.
VICINELLI A., v. Pascoli, 416.
VINCIGUERRA M., *Carducci uomo politico*, 153.

WELLIVER W., *L'impero fiorentino*, 130.
WRIGTH H. G., *Boccaccio in England from Chaucer to Tennyson*, 434.

Vol. CXXXV. Fasc. 412

INDICE DELLE MATERIE DEL VOLUME CXXXV

ANNA CARLINI, *Progetto di edizione critica delle liriche di Ludovico Ariosto* . . . . . Pag. 1
ETTORE BONORA, *Ancora sulla lingua del Folengo* . . . . . » 41
GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *Bruno e Folengo* . . . . . » 51
DANTE ISELLA, *Intorno alle « note azzurre » di Carlo Dossi* . . . . » 61
REMO CESERANI, *L'allegra fantasia di Luigi Pulci e il rifacimento dell'« Orlando »* . . . . . » 171
GENNARO SASSO, *Intorno alla composizione dei « Discorsi » di Niccolò Machiavelli* (Continuazione e fine) . . . . . » 215
CESARE FEDERICO GOFFIS, *Il « Varium Poema » di Teofilo Folengo* » 260
GIAMBATTISTA SALINARI, *Storia ed interpretazione della lirica carducciana « Brindisi funebre »* . . . . . » 298
GIOVANNI GETTO, *La peste del « Decameron » e il problema della fonte lucreziana* . . . . . » 507
ALBERTO LIMENTANI, *Tendenze della prosa del Boccaccio ai margini del « Teseida »* . . . . . » 524
EMILIO BIGI, *La metrica delle poesie italiane del Pascoli* . . . . . » 552

VARIETÀ

GUSTAVO VINAY, *A proposito della lettera di Dante ai Cardinali* . . » 71
GENNARO BARBARISI, *Le postille di Didimo Chierico al « Viaggio sentimentale »* . . . . . » 81
ROBERT VAN NUFFEL, *Lettere di Berchet a Claude Fauriel.* . . » 98
TORQUATO BARBIERI, *Tre sconosciute corrispondenze di Giosue Carducci al giornale fiorentino « Il progresso »* . . . . . » 104
D'ARCO SILVIO AVALLE, *Nota sull'edizione critica delle « Rime » di Guido Cavalcanti a cura di Guido Favati* . . . . . » 319
GIUSEPPE VIDOSSI - GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *«Uccelletti cipriani »* (*Decameron*, giorn. VIII, nov. X) . . . . . » 363
FRANCA AGENO, *A proposito del « Nuovo modo de intendere la lingua zerga »* . . . . . » 370
GENNARO SAVARESE, *Il manoscritto della « Giovinezza » di F. De Sanctis* . . . . . » 392
LUIGI FIRPO, *Per l'edizione critica dei « Dialoghi italiani » di Giordano Bruno* . . . . . » 587
SEBASTIANO TIMPANARO *jr.*, *Appunti per il futuro editore dello « Zibaldone » e dell'« Epistolario » leopardiano* . . . . . » 607

RASSEGNE BIBLIOGRAFICHE

FRANCA AGENO, *Rassegna Boccaccesca:* GIOVANNI BOCCACCIO, *Il Decameron*, a cura di NATALINO SAPEGNO; - VITTORE BRANCA, *Boccaccio medievale* . . . . . » 116

LUIGI AMBROSOLI, *Rassegna cattaneana: Epistolario* di C. Cattaneo, raccolto e annotato da Rinaldo Caddeo; — C. Cattaneo, *Scritti critici* a cura di M. Fubini; — C. Cattaneo, *Scritti economici*, a cura di Alberto Bertolino; — C. Cattaneo, *Scritti storici e geografici*, a cura di Gaetano Salvemini e Ernesto Sestan; — *Opere* di Giandomenico Romagnosi, Carlo Cattaneo, Giuseppe Ferrari, a cura di Ernesto Sestan; — C. Cattaneo, *Scritti filosofici, letterari e vari*, a cura di Franco Alessio . . . . . *Pag.* 404

SERGIO ANTONIELLI, *Rassegna pascoliana: Omaggio a G. Pascoli nel centenario della nascita*, a cura di M. Valgimigli e A. Vicinelli — M. Biagini, *Il poeta solitario, vita di G. Pascoli*; — *G. Pascoli*, Prolusione di F. Flora; — M. Valgimigli, *Pascoli*; — A. Piromalli, *La poesia di Giovanni Pascoli*; — F. Felcini, *Bibliografia della critica pascoliana*, 1887-1954 . . . . . » 416

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

E. G. Parodi, *Lingua e letteratura. Studi di teoria linguistica e di storia dell'italiano antico*, a cura di G. Folena, con un Saggio introduttivo di A. Schiaffini (Cesare Segre), p. 127. — W. Welliver, *L'impero fiorentino* (Emilio Bigi), p. 130. — Giordano Bruno, *Due dialoghi sconosciuti e due dialoghi noti*, a cura di Giovanni Aquilecchia (Giorgio Bárberi Squarotti), p. 133. — G. G. Ferrero, *Marino e i marinisti* (Giuliano Innamorati), p. 136. — Walter Moretti, *Lorenzo Magalotti e il suo secolo* (Giorgio Bárberi Squarotti), p. 143. — Umberto Bosco, *Titanismo e pietà in Giacomo Leopardi* (Emilio Bigi), p. 145. — Ferruccio Ulivi, *Il primo Carducci* (Mario Fubini), p. 151. — Mario Vinciguerra, *Carducci uomo politico* (Mario Fubini), p. 153.

Studi di filologia italiana, XV, 1957 (Cesare Segre), p. 423. — Eugenio Garin, *Studi sul platonismo medievale* (Armando Plebe), p. 425. — Bruno Nardi, *Il canto X del Paradiso* (Siro A. Chimenz), p. 426. — *Sposizione del Vangelo della Passione secondo Matteo* a cura di P. Palumbo (Franca Ageno), p. 428. — Herbert G. Wright, *Boccaccio in England from Chaucer to Tennyson* (Napoleone Orsini), p. 434. — Carlo Dionisotti, Discorso sull'Umanesimo italiano (Riccardo Fubini) p. 437. — Iuniano Maio, *De Maiestate* inedito del sec. XV a cura di Franco Gaeta (Fiorenzo Forti) p. 439. — *Novelle del Cinquecento* a cura di Giambattista Salinari (Mario Marti) p. 444. — Agnolo Firenzuola, *Opere scelte* a cura di Giuseppe Fatini (Mario Marti), p. 448. — Ludovico Geymonat, *Galileo Galilei* (Ettore Bonora), p. 453. — Giovan Battista Marino, *Anversa* liberata, tre canti inediti. *De' capelli di S. Maria Maddalena*, due odi inedite, a cura di Fernando Salsano (Fiorenzo Forti), p. 455. — Domenico Petrini, *Dal Barocco al Decadentismo*, Studi di lett. italiana raccolti da Vittorio Santoli (Mario Fubini), p. 459. — Donata Chiomenti Vassalli, *Giulia Beccaria, la madre del Manzoni* (Fausto Ghisalberti), p. 465. — C. P. Brand, *Italy and the English Romantics* (Giorgio Melchiori), p. 468. — Luigi Russo, *Carducci senza retorica* (Giorgio Barberi Squarotti), p. 472.

Leonardo Olschki, *L'Asia di Marco Polo* (Felice Arese), p. 627. — Alessandro Ronconi, *Interpretazioni grammaticali* (Franca Ageno), p. 630. — Hans Baron, *The Crisis of the early Italian Renaissance, Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny* (Riccardo Fubini), p. 631. — Giuliano Innamorati, *Tradizione e invenzione in Pietro Aretino* (Giuseppe Guido Ferrero), p. 638. — Carlo Cordié, *Romanticismo e classicismo nell'opera di Victor Chauvet;* Victor Chauvet, *Manzoni, Stendhal, Hugo, e altri saggi su classici e romantici* a cura di C. Cordié (Fausto Ghisalberti), p. 647. — Romano Amerio, *Alessandro Manzoni filosofo e teologo* (Fausto Ghisalberti), p. 653. — Giosue Carducci, *Lettere* vol. XX, 1897-1900 (Franco Antonicelli), p. 658.

ANNUNZI . . . . . *Pag.* 476

Si parla di: Luciana Cocito. — *Studi Danteschi.* — W. K. Ferguson e H. Baron. — Biblioteca carducciana: *Furioso* (P. Papini - G. Nencioni); *Commedia* (T. Casini - F. Mazzoni). — Giuseppe Fatini. — Biblioteca carducciana: A. Firenzuola (S. Ferrari - A. Seroni); G. B. Gelli (S. Ferrari e G. G. Ferrero). — Illustrazioni della *Liberata*. — G. B. Basile. — Guido Quazza. — Franco Venturi — *Studia Ghisleriana*. — Edizioni manzoniane. — Pietro Mazzamuto. — Giulio Natali. — Olga Ragusa. — *Celebri polemiche letterarie*. — Raffaele Corso. — Pubblicazioni della Biblioteca Comunale di Milano. — Carlo Salvioni.

Coluccio Salutati (ed. Ullman). — Galileo. — Biblioteca carducciana: Foscolo (S. Ferrari. - S. Romagnoli). — Pielro Mazzamuto. — Paolo Toschi. — M. Coffa.

COMUNICAZIONI ED APPUNTI

Roberto Tissoni, *Bruniana, - I. Note sulla grafia e la punteggiatura bruniane a proposito di recenti edizioni. — II. Antiche stampe bruniane possedute dalla Biblioteca Nazionale Braidense di Milano* (p. 156).

Una lezione testuale della Divina Commedia (Siro A. Chimenz), p. 493. — *Postilla foscoliana* (ancora a proposito dell'epistola al Monti), (Domenico De Robertis), p. 494. — *Carte di Pio Rajna* (Ettore Bonora), p. 503.

CRONACA . . . . . *Pag.* 500, 679

NECROLOGI: Henri Bedarida (Lionello Sozzi), p. 166. — Enrico Carrara (Giuseppe Guido Ferrero), p. 167. — Erich Auerbach (Aurelio Roncaglia), p. 678. — Giuseppe Ortolani (Nicola Mangini), p. 682.

IDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE – GRUPPO 4° PUBBLICAZIONE TRIMESTRALE

.. CXXXV (fasc. 1°) ANNO LXXV Fasc. 409
1° Trimestre 1958

GIORNALE STORICO

DELLA

LETTERATURA ITALIANA

DIRETTO DA

M. FUBINI - V. PERNICONE - N. SAPEGNO
G. VIDOSSI

1958

CASA EDITRICE LOESCHER - CHIANTORE
TORINO

SOMMARIO

ANNA CARLINI, *Progetto di edizione critica delle liriche di Ludovico Ariosto* . *Pag.* 1
ETTORE BONORA, *Ancora sulla lingua del Folengo* . . . . . » 41
GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI, *Bruno e Folengo* . . . . . » 51
DANTE ISELLA, *Intorno alle « note azzurre » di Carlo Dossi* . . . . . » 61

VARIETÀ

GUSTAVO VINAY, *A proposito della lettera di Dante ai Cardinali* . . . . . » 71
GENNARO BARBARISI, *Le postille di Didimo Chierico al « Viaggio sentimentale»* . . . . . » 81
ROBERT VAN NUFFEL, *Lettere di Berchet a Claude Fauriel* . . . . . » 98
TORQUATO BARBIERI, *Tre sconosciute corrispondenze di Giosue Carducci al giornale fiorentino « Il progresso »* . . . . . » 104

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

FRANCA AGENO, *Rassegna boccaccesca:* GIOVANNI BOCCACCIO, *Il Decameron*, a cura di NATALINO SAPEGNO; - VITTORE BRANCA, *Boccaccio medievale* . . » 116

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO

E. G. PARODI, *Lingua e letteratura. Studi di teoria linguistica e di storia dell'italiano antico*, a cura di G. FOLENA, con un Saggio introduttivo di A. SCHIAFFINI (Cesare Segre), p. 127. — W. WELLIVER, *L'impero fiorentino* (Emilio Bigi), p. 130. — GIORDANO BRUNO, *Due dialoghi sconosciuti e due dialoghi noti*, a cura di GIOVANNI AQUILECCHIA (Giorgio Bárberi Squarotti), p. 133. — G. G. FERRERO, *Marino e i marinisti* (Giuliano Innamorati), p. 136. — WALTER MORETTI, *Lorenzo Magalotti e il suo secolo* (Giorgio Bárberi Squarotti), p. 143. — UMBERTO BOSCO, *Titanismo e pietà in Giacomo Leopardi* (Emilio Bigi), p. 145. — FERRUCCIO ULIVI, *Il primo Carducci* (Mario Fubini), p. 151. — MARIO VINCIGUERRA, *Carducci uomo politico* (Mario Fubini), p. 153.

COMUNICAZIONI e APPUNTI

ROBERTO TISSONI. *Bruniana. - I. Note sulla grafia e la punteggiatura bruniane a proposito di recenti edizioni. — II. Antiche stampe bruniane possedute dalla Biblioteca Nazionale Braidense di Milano* . . . . . » 156

Necrologi: HENRI BÉDARIDA (Lionello Sozzi), p. 166. — ENRICO CARRARA (Giuseppe Guido Ferrero), p. 167.

I volumi per recensione devono essese inviati esclusivamente alla Direzione del *Giornale* presso la Casa editrice Loescher-Chiantore, via Vittorio Amedeo 18, Torino.

Il prezzo d'abbonamento annuale (4 fascicoli) è di L. 3.000 (Italia) e L. 4.500 (estero). I versamenti vanno effettuati sul C. C. P. n. 2/1368.

Registrato al N. 571 del Régistro Periodici del Tribunale di Torino a sensi del Decreto-legge 8-2-48, N. 47. — *Direttore responsabile:* Mario Fubini. Stampato con i tipi della Tipografia Vincenzo Bona di Torino.

" CRESTOMAZIA "

La nuova collana di Classici greci e latini che, per il suo carattere antologico, prende il nome di *Crestomazia* non intende dare « le più belle pagine » di un classico, scelte secondo un criterio inevitabilmente soggettivo: vuole invece isolare in ogni autore uno o più « problemi », segnalando di volta in volta, con citazioni, il contributo della critica di ogni tempo all'intelligenza dell'autore.

UMBERTO BOELLA

IDILLIO E TRAGEDIA

Dalle Bucoliche e dalle Georgiche di Virgilio.

L'antologia mira a fermare l'attenzione del lettore sul duplice tema caro all'anima del poeta: ora come rapita in pura e beata contemplazione della natura, ora piena di angoscia e di ansietà per la presenza del male che ovunque si manifesta.

Un volume di pagg. XX-180 . . . . . L. 750

AUGUSTO TRAVERSA

L'ANTICA E MEDIA STOÀ

Dalle opere filosofiche di Cicerone.

L'Autore ha raccolto, dalle opere filosofiche di Cicerone, le pagine che servono a illustrare quel pensiero dell'antico e medio stoicismo, che tanto contribuì alla formazione del carattere e della morale dell'uomo romano.

Un volume di pagg. 185 . . . . . L. 750

LEONARDO FERRERO

STORIOGRAFIA E CULTURA

Dalle " Storie „ di Tito Livio.

Dalla lussureggiante trattazione dello Storico romano l'Autore si è proposto di ricavare le linee essenziali del suo programma storiografico, mettendone in evidenza la problematica più viva e permanente riguardo all'impostazione critica, alla tecnica narrativa, alla realizzazione artistica.

Un volume di pagg. XX-152 . . . . . L. 800

AGOSTINO PASTORINO

RELIGIOSITÀ ROMANA

Dalle " Storie „ di Tito Livio.

L'Autore ha scelto dalle « Storie » di Livio i passi più significativi, atti ad illustrare, in una visione organica, la religione romana nei suoi istituti e nella sua evoluzione storica.

Un volume di pagg. XXIV-144 . . . . . L. 800

GUIDO ANGELINO

IL DRAMMA DI SOCRATE

Dai " Dialoghi „ di Platone.

Un'attenta scelta di brani dall'*Apologia*, dal *Critone* e dal *Fedone* illumina la tragicità della vicenda socratica e l'inconciliabilità dei valori che si scontrano nel processo famoso.

Un volume di pagg. XX-136 . . . . . L. 800

LUIGI PREVIALE

LA RIVOLTA IONICA

Dalle " Storie „ di Erodoto.

L'antologia, rigorosamente monografica, fa centro su di un unico argomento: la rivolta della Ionia contro la Persia, grandiosa insurrezione che apre il ciclo delle guerre greco-persiane e ne contiene già tutti i motivi economici e politici, etici ed etnici.

Un volume di pagg. XVI-140 . . . . . L. 800

Casa Ed. LOESCHER-CHIANTORE - Torino, Via Vitt. Amedeo 18 - Tel. 42.481

COLLANA DI

CLASSICI DELLA FILOSOFIA

DIRETTA DA FRANCO LOMBARDI

Nello spirito di rinnovamento che investe la nostra cultura a partire dalla seconda guerra mondiale la Collana diretta da Franco Lombardi, ordinario di filosofia morale nell'Università di Roma, intende di fornire alla scelta dei nostri insegnanti autori nuovi oppure autori antichi ma presentati in una luce nuova. Essa mira con ciò a farli intendere in quella più generale storia della società e della civiltà europea in cui è la origine più o meno prossima del nostro pensiero filosofico. Convinti che una ragione di vita così per la nostra università come per le scuole secondarie si ritrova in uno scambio tra il pensiero scientifico ed una formulazione di esso che lo sappia rendere accessibile ai nostri giovani, si è cercato di presentare in questa collana volumi che per essere scritti in una forma agevole e piana non sacrifichino nulla della dignità di una ricerca scientifica. Le opere presentate hanno con ciò l'ambizione di potere circolare, oltre che nella scuola, in una cerchia più larga di lettori.

IL PENSIERO POLITICO DI PLATONE
Una antologia dagli scritti a cura di Francesco Adorno.
Un volume di pagg. 380 . . . . . L. 950.

CRATILO DI PLATONE
Traduzione, introduzione e note di Manlio Buccellato.
Un volume di pagg. 192 . . . . . L. 850.

IL PENSIERO DI F. BACON
Una antologia dagli scritti a cura di Paolo Rossi.
Un volume di pagg. 208 . . . . . L. 900.

L'UTOPIA
Una antologia dagli scritti di Moro, Campanella, Bacone a cura di Leone Bortone. Un volume di pagg. 200 . . . . . L. 800.

IL PENSIERO DI JOHN STUART MILL
Una antologia dagli scritti a cura di Giorgio Facchi.
Un volume di pagg. 336 . . . . . L. 980.

SUL PROBLEMA DELLA COGNIZIONE E IN GENERALE DELLO SPIRITO
di Bertrando Spaventa a cura di Felice Alderisio.
Un volume di pagg. 208 . . . . . L. 850.

SVILUPPI DELLO HEGELISMO IN ITALIA
Una antologia dagli scritti di De Sanctis – Tommasi – Labriola a cura di Mario Rossi. Un volume di pagg. 202 . . . . . L. 800.

L'ESISTENZIALISMO
Una antologia dagli scritti di Kierkegaard – Heidegger – Jaspers – Marcel – Sartre – Abbagnano a cura di Pietro Chiodi. Un volume di pagg. 230 . . . . . L. 850.

Casa Ed. LOESCHER-CHIANTORE - Torino, Via Vitt. Amedeo 18 - Tel. 42.481

18 JUIN 19..
SHL
WITHDRAWN

B 1 4DEC 1959